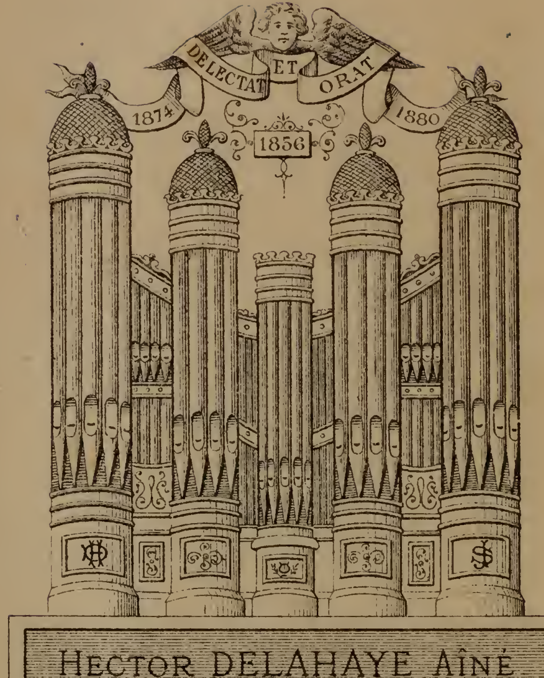
L'ORGUE

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH



HECTOR DELAHAYE AÎNÉ
ORGANISTE DE ST. JACQUES
DOUAI

Douai. Imp. Paul Dutilleux 300.

L'ORGUE

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH

PAR

A. PIRRO

AVEC UNE PRÉFACE

DE

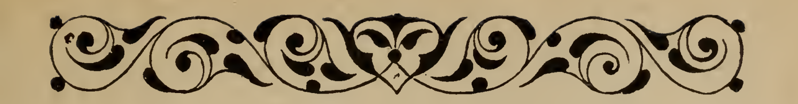
CH.-M. WIDOR





PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1895

STRASBOURG, TYPOGRAPHIE DE G. FISCHBACH — 3828



PRÉFACE

« Si Beethoven fait à notre génération l'effet d'une statue grecque, Bach, au contraire, lui apparaît sous la forme d'un de ces sphinx égyptiens dont la tête imposante contemple les vastes plaines du désert. »

La comparaison fait image, mais elle ne me semble qu'à moitié juste.

Sphinx par la grandeur des proportions, je veux bien, mais nullement par le caractère. Bach est incontestablement le plus puissant des musiciens; c'est bien d'une

sorte de terreur qu'on est saisi en parcourant le catalogue invraisemblable de ses œuvres, en feuilletant au hasard ces quarante volumineux in-folio, en s'arrêtant sur une quelconque de ces pages où le moindre dessin paraît toujours longuement médité et voulu, sur lesquelles l'idée plane toujours originale et profonde. En revanche, jamais penseur fut-il moins énigmatique?

Oui certes, l'immense figure domine le pays d'alentour; mais ce regard si droit, ces yeux si lumineux et si francs n'ont rien du sphinx. C'est bien plutôt la statue colossale du Bon-Sens.

Un éminent virtuose m'avouait dernièrement qu'il se sentirait assez mal à l'aise dînant en tête à tête avec Beethoven: « Mais avec le « père » Bach, point du tout! Je me vois tout en confiance, la pipe aux lèvres, coudes sur table, devisant sans façon de mille et une choses intéressantes, devant un grand pot de bière, comme au bon temps jadis. »

Voilà qui est plus vrai.

Bach était bon citoyen, excellent père, comme dirait M. Prudhomme, ami dévoué, d'humeur sociable, d'une rare modestie artistique. Lui demandait-on comment il était arrivé si haut: « J'ai été obligé de travailler ; quiconque travaillera autant que moi réussira de même. » Toutes les occasions de connaître la musique des autres, il les recherchait. Hændel lui inspirait une très grande estime ; Couperin l'intéressait; il s'oublia trois mois à écouter, caché dans un coin de l'église, l'organiste justement réputé de Sainte-Marie de Lubeck, Buxtehude, alors qu'on ne lui avait accordé que trois semaines de congé !

C'était un colossal brave homme. Jamais plus merveilleuse mécanique ne fonctionna dans une cervelle humaine; jamais cervelle plus saine, mieux équilibrée, n'habita corps plus robuste. Jamais musicien ne sut mieux dompter ses nerfs.

Il lui fallut un jour les barbarismes harmoniques de Gœrner pour l'arracher à lui-même et lui faire lancer sa perruque au nez du malheureux accompagnateur : «Vous n'êtes qu'un savetier ! »

On cite ces rares colères, malgré l'étonnante vitalité de cet organisme. Il était patient par volonté et par naturelle bonté d'âme.

Voyez-le avec ses élèves : pendant la première année, rien que des exercices, trilles, tierces, sixtes, gammes, doigtés de substitution, combinaisons de toutes sortes pour l'égalité de la main. Il surveillait tout, apportant une attention méticuleuse à juger de la clarté et de la netteté de leur toucher. L'un d'eux perdait-il courage, il poussait la bienveillance jusqu'à écrire de petits morceaux contenant, déguisées, les difficultés qui rebutaient.

A l'époque où, très jeune, — il avait dix-huit ans, — Bach devenait organiste de la nouvelle église d'Arnstadt, les maîtres qu'il

avait étudiés, les célèbres clavecinistes de son temps, c'étaient :

Froberger (1615(?)-1667), protégé de l'empereur Ferdinand III, qui l'avait jadis envoyé chez Frescobaldi, à Rome.
Fischer, maître de chapelle du margrave de Bade.
Johannes Caspar Kerl, rival de Froberger, comme lui pensionné par Ferdinand III, confié aux soins de Carissimi, à Rome.
Pachelbel (1653-1706), d'abord organiste adjoint de Saint-Étienne à Vienne, puis successivement organiste à Eisenach, Erfurt, Stuttgart et Nuremberg.
Buxtehude (1637-1707), célèbre organiste de Lubeck.
Bruhns, son élève.
Böhm, organiste à Saint-Jean de Lünebourg.

C'est par Froberger et par Caspar Kerl qu'il apprit à connaître Frescobaldi et l'art

italien; la forme symphonique lui fut révélée par les « Suites » que jouait l'orchestre français de Zell, lequel l'intéressait beaucoup; mais la grande impression de sa jeunesse, ce fut Buxtehude. C'est de lui qu'il reçut l'antique et pure tradition allemande.

Le jour où le vieux Reinken entendra Bach, à Hambourg, commenter pendant plus d'une demi-heure le choral *An Wasserflüssen Babylons* : « Je croyais ce grand art mort depuis longtemps chez nous, s'écriera-t-il en l'embrassant, et le voilà grâce à vous plus vivant que jamais ! »

Cette tradition, il la confiera plus tard à ses deux fils aînés, Wilhelm-Friedemann et Philippe-Emmanuel, deux musiciens dont chacun sait la valeur, et à toute une pléiade de brillants élèves :

Johannes Caspar Vogler, virtuose que Matteson trouvait plus habile que Bach lui-même; organiste à Weimar. On a gravé de lui des préludes en forme de

chorals, écrits pour deux claviers et pédale.

Homilius, de Dresde, compositeur de musique d'église.

Transchel, de Dresde, claveciniste distingué.

Goldberg, de Kœnigsberg, auteur de pièces intitulées *Bagatelles pour dames*, que personne ne pouvait exécuter, tant elles étaient difficiles; (il s'amusait fréquemment à jouer à l'envers, placée de bas en haut, toute espèce de musique.)

Krebs, organiste à Altenbourg; non-seulement exécutant de premier ordre, mais compositeur fécond. Neuf ans il reçut les précieux conseils de Bach.

Altnikol, organiste à Naumbourg, son gendre.

Agricola, compositeur du roi de Prusse, connu par ses travaux théoriques.

Müthel, de Riga.

Kirnberger, musicien de cour à Berlin. «Il

aima l'art d'une passion enthousiaste et sincère, dit Forkel. Non seulement il nous a exposé en détail la manière de Bach d'enseigner la composition, mais le monde musical lui est encore redevable du premier système logique d'harmonie, extrait des ouvrages de son maître. Le premier de ces enseignements est contenu dans son livre : *Kunst des reinen Satzes;* le second dans : *Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie.* Il a servi les intérêts de l'art par d'autres écrits aussi bien que par ses compositions. Charmantes sont ses œuvres de clavecin. La princesse Amélie de Prusse fut une de ses élèves. »

Kittel, organiste à Erfurt. C'était le seul élève de Bach vivant à l'époque où Forkel, organiste lui-même, directeur de la musique à l'Université de Gœttingue, écrivit sa *Vie, Talents et Travaux de Jean-Sébastien Bach* (1802).

Forkel fut intimement lié avec Wilhelm-Friedemann et Philippe-Emmanuel Bach, Agricola, Kirnberger et plusieurs autres de ces glorieux élèves. Il s'était associé avec Schicht (nous dit, dans sa traduction, M. Félix Grenier), homme instruit, harmoniste distingué, qui devint plus tard *cantor* de l'église Saint-Thomas. C'est avec lui qu'il entreprit cette publication des œuvres d'orgue et de clavecin de Bach, à laquelle il est fait souvent allusion dans son livre. Forkel s'était formé une belle bibliothèque musicale; grâce à elle et aussi grâce à celle de l'Université de Gœttingue, il put recueillir un nombre considérable de matériaux pour son *Histoire de la musique*, laquelle devait avoir six volumes, mais dont les deux premiers seulement parurent.

C'était pour le dernier volume de cet ouvrage que Forkel réservait les documents concernant Bach et son œuvre; or, « prévoyant l'impossibilité de terminer de son vivant cette véritable encyclopédie de la

musique, il semble du moins, dans sa brochure sur la vie et les œuvres de Bach, avoir voulu s'empresser de payer à ce grand homme un réel et mérité tribut d'hommages et de reconnaissance... »

Kittel (1732-1802) a été le professeur de Rinck, lequel racontait que son maître finissait toutes ses conversations sur Bach par ces mots : *Ein sehr frommer Mann*, « c'était un excellent homme ».

Bien souvent le docte Fétis, à Bruxelles, tout en m'initiant aux pratiques du contrepoint et de la fugue, me parlait de Rinck, qu'il avait fréquenté, de Kittel, son père musical, et de leur grand ancêtre à tous deux, Sébastien Bach. Quand on demandait à Rinck les raisons qui lui avaient fait négliger le culte de la fugue : « Bach est un colosse, répondait-il, dominant le monde musical ; on ne peut espérer le suivre que de loin dans son domaine, car il a tout épuisé, et dans ce qu'il a fait, il est inimitable. J'ai toujours pensé que si l'on peut

réussir à composer quelque chose qui soit digne d'être écouté et approuvé, c'est dans une autre voie qu'il faut s'engager. »

Pauvre Rinck !

Nous n'avons à étudier dans ce livre que l'organiste Bach. M. André Pirro ayant consciencieusement analysé l'œuvre spéciale du maître, je n'ai guère à m'occuper que de sa technique de virtuose.

Bach jouait ainsi du clavecin : « Les cinq doigts recourbés de manière à faire tomber perpendiculairement leur extrémité sur le clavier, au-dessus duquel ils formaient une ligne parallèle, toujours prêts à obéir. Le doigt ne se levait pas perpendiculairement en quittant la touche, mais se repliait plutôt en glissant vers la paume de la main ; dans la transition d'une touche à l'autre, la glissade servait à communiquer au doigt voisin la quantité exacte de pression employée par le doigt précédent ; de là, une grande

égalité, un toucher ni empâté, ni sec.» C'est Philippe-Emmanuel qui nous l'apprend.

Bach avait la main relativement fort petite; le mouvement de ses doigts était à peine perceptible, les premières phalanges remuant seules. Sa main conservait la forme arrondie, même dans les passages les plus difficiles, dit Forkel; les doigts s'élevaient fort peu au-dessus du clavier, à peine un peu plus que dans le trille; dès qu'un doigt cessait d'être employé, il avait soin de le replacer dans la position réglementaire. «Les autres parties de son corps ne prenaient aucune part à son exécution, contrairement à ce qui arrive à beaucoup de gens dont la main n'a point une agilité suffisante.»

Aujourd'hui nous ne jouons plus le clavecin, et le piano, qui l'a avantageusement remplacé, exige des moyens insoupçonnés jadis.

Quant à l'orgue, rien n'a changé dans

l'art de le toucher depuis deux siècles. Peut-être les doigtés de la pédale de Bach étaient-ils un peu différents des nôtres; sans doute, dans sa jeunesse, se servait-il beaucoup moins du talon que de la pointe, alors que les touches des pédaliers étaient extrêmement courtes. Mais il comprit de bonne heure la nécessité de perfectionner le clavier des basses de l'orgue, soit en augmentant son étendue, soit en allongeant les touches jusqu'aux dimensions qu'elles ont aujourd'hui.

Il jouait, le corps un peu penché en avant, immobile, avec un rythme admirable, un ensemble polyphonique absolu, une merveilleuse clarté, pas vite, maître de lui-même et pour ainsi dire du temps, donnant l'idée d'une incomparable grandeur.

Ses contemporains parlent avec enthousiasme de son art exquis de combiner les jeux, de sa façon de les traiter, si inattendue, si originale.

Rien ne pouvait lui échapper de ce qui avait rapport à son art, ajoute Forkel. Il

observait avec la plus grande attention les effets d'acoustique produits dans l'église où il devait se faire entendre. Lors de son voyage à Berlin, en 1747, on lui fit visiter la nouvelle salle de l'Opéra. Les qualités et les défauts de ce monument dans ses rapports avec la musique, il les saisit au premier coup d'œil. On le conduisit dans le grand foyer adjacent. Arrivant à la galerie du pourtour, il regarda le plafond et dit aussitôt, sans prendre la peine d'examiner davantage, que l'architecte venait de construire là, peut-être à son insu, «un morceau de grand mérite».

Le foyer était en forme de parallélogramme; une personne placée dans un coin, le nez contre le mur, n'avait qu'à prononcer quelques mots pour qu'une autre personne placée dans la même position, au coin diagonalement opposé, les entendît distinctement, sans qu'il fût possible au public, çà et là dans la salle, de rien saisir de ce dialogue.

Lorsque des étrangers de distinction venaient prier Bach de se faire entendre à l'orgue en dehors des offices, il prenait ordinairement un sujet et s'amusait à le traiter sous toutes les formes, dût-il jouer sans interruption pendant plus d'une heure. Il se servait d'abord du thème pour un prélude et une fugue sur les fonds du grand orgue; puis il s'amusait à varier ses jeux dans une série d'épisodes à deux, trois ou quatre parties. Alors venait un choral dont la mélodie était coupée par des lambeaux du sujet primitif. Il terminait enfin par une fugue à plein jeu, dans laquelle «il se contentait de traiter son thème, ou seul, ou associé à des contre-thèmes dérivés.»

Essayait-il un instrument nouveau? Il commençait par tirer tous les registres et par jouer le grand chœur avec tous les accouplements, «pour se rendre compte des poumons de l'orgue», disait-il en riant. Puis il procédait à l'examen détaillé de chacune de ses parties. L'expertise une fois

terminée, il donnait libre cours à sa verve.

Et c'est alors qu'il se montrait réellement *le prince des virtuoses de l'univers sur le clavicorde et sur l'orgue,* ainsi que le baptisa un jour, dans un élan d'enthousiasme, son confrère émerveillé, l'organiste Sorge de Lobenstein.

Non. L'art de jouer de l'orgue n'a point changé depuis Jean-Sébastien Bach ; en revanche, nos orgues se sont singulièrement améliorées. Allez les écouter à Saint-Sulpice ou à Notre-Dame, de Paris. Allez à Saint-Ouen, de Rouen...

Dans les instruments anciens, les *jeux d'anches* n'étaient guère utilisés qu'à l'état de basses renforçant la *pédale*, ou comme jeux de détail, hautbois et cromornes ; notre luxe sonore de clairons, de trompettes et de bombardes, alors parfaitement inconnu. *Organo pleno* ne voulait pas dire toute une

artillerie de 4, 8, 16, 32 pieds, mais simplement l'appel de quelques prestants et mixtures avec une montre ou un bourdon. Quant aux moyens de graduer l'intensité d'un même son, on ne les soupçonnait pas.

Je l'ai écrit ailleurs : ce n'est guère au delà de la fin du siècle dernier que remonte l'invention de la « boîte expressive », invention anglaise que le vieux Hændel déclarait admirable et que l'abbé Vogler recommandait quelques années plus tard aux facteurs allemands.

Aujourd'hui, pour les profanes, nos instruments semblent être devenus à peu près aussi expressifs que l'orchestre.

Grave erreur ! Je le répète ici : l'*expression* apportée dans l'orgue moderne ne peut être que subjective ; elle procède d'un moyen mécanique et ne saurait avoir de spontanéité. Tandis que les instruments d'orchestre à cordes et à vent, le piano et les voix ne règnent que par le prime-saut de l'accent, l'imprévu de l'attaque, l'orgue ren-

fermé dans sa majesté originelle, parle en philosophe. Seul entre tous, il peut indéfiniment déployer le même volume de son et faire naître ainsi l'idée religieuse de celle de l'infini.

Un organiste sérieux ne se servira jamais de ses moyens expressifs qu'architecturalement, c'est-à-dire par lignes et par plans.

Par lignes, quand il passera lentement du *piano* au *forte* sur une pente presque insensible, en progression constante, sans arrêts ni cahots.

Par plans, quand il profitera d'un silence pour fermer brusquement sa « boîte » entre un *forte* et un *piano*.

Chercher à reproduire les accents expressifs d'une chanterelle ou d'un gosier humain, ce n'est plus de l'orgue, c'est de l'accordéon.

Le principal caractère de l'orgue est la grandeur, c'est-à-dire la volonté et la force. Toute altération irraisonnée dans l'intensité du son, toute nuance qui graphique-

ment ne se pourrait traduire par une ligne droite, est un attentat, un crime de lèse-majesté artistique.

Criminels, en effet, doivent être déclarés, signalés au mépris public, ceux qui *accordéonisent,* ceux qui *arpègent,* ceux qui *lient* mal, ceux qui *rythment* à peu près.

A l'orgue, comme à l'orchestre, tout doit pouvoir se réaliser exactement : l'ensemble des pieds et des mains est rigoureusement nécessaire, soit qu'on attaque, soit qu'on quitte le clavier. Tous les sons placés par le compositeur sous la même perpendiculaire doivent commencer et finir en même temps, obéissant à la baguette d'un même chef d'orchestre. On voit encore çà et là des malheureux laisser traîner leurs pieds sur la pédale et les y oublier, alors que le morceau est depuis longtemps fini.

Tel, ce vieil alto de l'Opéra qui s'endormait régulièrement au quatrième acte et que ses camarades secouaient charitablement à la fin du spectacle. C'était une tra-

dition. Un beau jour, la direction changea; aussi dut changer la tradition : défense de le réveiller. On jouait le *Prophète.* Ni les fracas de la symphonie, ni l'effondrement du Palais sous les coups de dynamite, ni le brouhaha de l'orchestre et du public évacuant la salle ne purent couper son rêve. Quand il ouvrit les yeux dans l'obscurité profonde, il se crut aux enfers, comme Orphée, et, s'efforçant d'en sortir, il alla se jeter tête baissée dans les timbales, qui crevèrent. Le lendemain, on l'admettait à faire valoir ses droits à la retraite.

Je voudrais bien savoir ce que dirait un chef d'orchestre, si, alors qu'il a donné le dernier coup d'archet, son troisième trombone se permettait de continuer tranquillement à tenir un son? De quel antre sauvage a bien pu sortir coutume aussi barbare? Et c'était une mode très répandue il y a quelques années, une véritable épidémie....

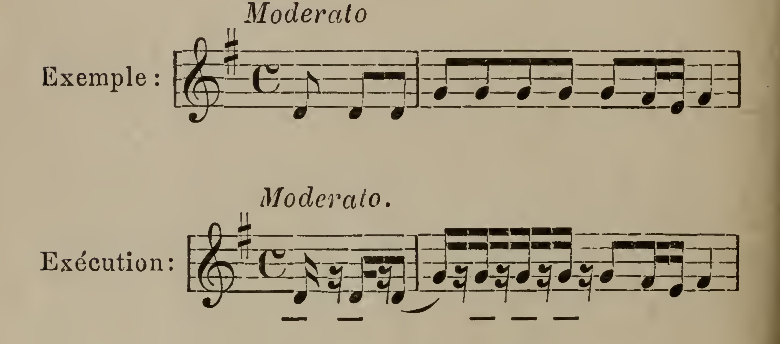
Coupables, les organistes qui ne *lient* pas

rigoureusement les quatre voix de la polyphonie, le ténor comme le soprano, l'alto comme la basse. Prenez l'œuvre gigantesque de Bach, vous n'y trouverez que deux ou trois passages, deux ou trois mesures dépassant les limites d'extension de la main. Mais, admirez l'art du sublime bonhomme : un instant avant, un instant après, sont habilement ménagés des silences, c'est-à-dire le temps de repousser et puis de retirer à soi le *16 pieds* de la pédale, de façon à jouer avec les pieds accouplés au manuel les notes impossibles à bien lier des doigts seuls. Sauf ces deux ou trois exceptions, exceptions pleinement justifiées d'ailleurs par la marche des voix, tout Bach est d'une admirable écriture à ce point de vue particulier, comme aux autres. —

Ici j'ouvre une parenthèse : il s'agit des articulations.

Le marteau de piano frappe une corde dix fois à la seconde et notre oreille perçoit facilement les dix attaques, le son s'éva-

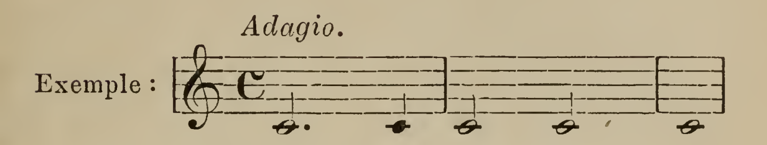
nouissant aussitôt; à l'orgue, pour que nous entendions clairement les répétitions d'une touche dans un mouvement vif, ou même dans un mouvement modéré, il faut laisser entre chaque répétition, un silence égal à la durée du son; loi que je formulerai ainsi: *Toute note articulée perd la moitié de sa valeur.*



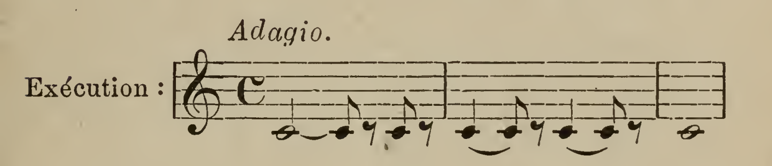
Les silences d'une durée absolument égale à celle des doubles croches.

—Maintenant, s'il s'agit de valeurs longues dans des mouvements lents, il est clair que c'est à l'esprit de notre loi plutôt qu'à sa lettre qu'il faut en appeler.

Dans l'exemple ci-dessous,

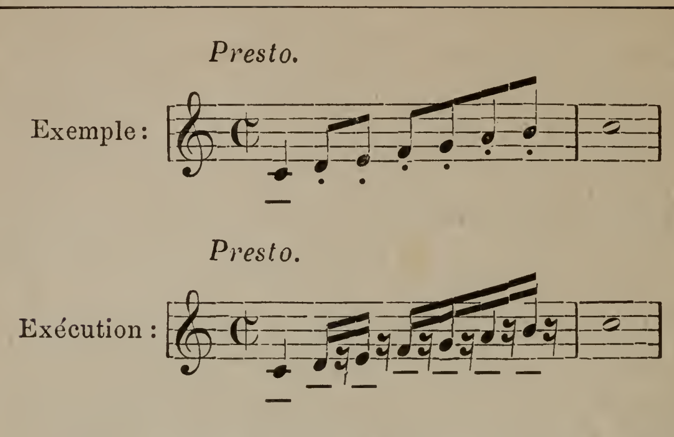


il serait évidemment ridicule de raccourcir de moitié la première *blanche pointée.* Voici l'exécution qui me paraît s'imposer :

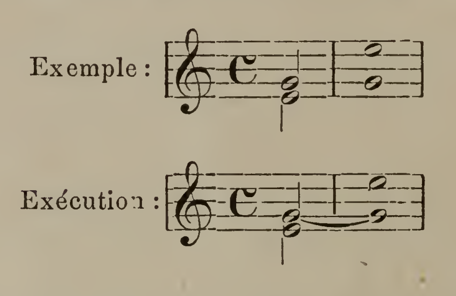


en ayant grand soin de donner aux mêmes silences la même valeur.

— Le détaché libre est inadmissible à l'orgue. Tout détaché y devient un staccato, comme celui des instruments à archet, c'est-à-dire une série de sons égaux séparés entre eux par des silences égaux. On l'exécute en tenant les doigts aussi près que possible de la touche, le poignet légèrement contracté.



— Deux voix se succédant sur la même note se doivent lier et non point articuler.



— Tout à l'heure, dans mon énumération des attentats contre l'art, je signalais l'indifférence dans le rythme.

Qu'est-ce que le rythme ?

La manifestation constante de la volonté au retour périodique du temps fort. Ce n'est que par le rythme que l'on se fait écouter.

Surtout à l'orgue, tous les accents, tous les effets en dépendent. Vous aurez beau peser sur le clavier du poids de vos plus lourdes épaules, vous n'obtiendrez rien de plus. Mais, faites attendre l'attaque d'un accord un dixième de seconde, prolongez si peu que ce soit cet accord, et jugez de l'effet produit! Sur un clavier non expressif, sans toucher à un mécanisme quelconque, tous jeux tirés, on obtient un crescendo par la simple augmentation de durée donnée progressivement à des accords ou à des traits détachés. Jouer de l'orgue, c'est jouer avec des valeurs chronométriques.

Malheur à vous, si votre mouvement n'est pas d'une absolue régularité, si votre volonté ne se manifeste pas énergiquement à chaque respiration de la phrase, à chaque alinéa, si vous vous laissez inconsciemment entraîner à « presser » !

Voulez-vous une leçon de rythme? Écoutez ces énormes locomotives traînant derrière elles des tonnes de marchandises, ad-

mirez ce formidable coup de piston scandant chaque retour du temps fort, lentement mais impitoyablement; on croirait entendre marcher la Fatalité elle-même. Cela donne le frisson.

Pour être maître de soi, il faut s'abstenir de tout mouvement inutile, de tout déplacement du corps. Un bon organiste se tient d'aplomb sur son banc, un peu penché vers ses claviers, ne reposant jamais ses pieds sur les traverses qui encadrent le pédalier, mais les laissant naturellement effleurer les touches, talons et genoux pour ainsi dire rivés deux à deux.

La nature nous a octroyé deux compas fort utiles; avec les deux talons serrés l'un contre l'autre, le maximum d'écartement des pointes donne la quinte; avec les deux genoux, ce maximum doit produire l'octave.

On n'arrivera jamais à la sûreté, à la précision, qu'en s'entrainant ainsi: les deux tibias comme ligotés, les deux pieds sans cesse en contact.

Le pied ne doit point attaquer la pédale perpendiculairement, mais bien d'arrière en avant, d'aussi près que possible, en patinant un peu, sans bruit, la pointe à un ou deux centimètres des touches noires.

Étant donné le degré de perfection où s'est élevée la facture contemporaine, il faut nous tenir à quatre pour ne pas nous laisser éblouir au milieu des richesses qu'elle nous offre, pour ne pas nous égarer loin du droit chemin. N'oublions pas que toute musique s'appuie sur le *quatuor,* à l'orgue, comme à l'orchestre, comme au chœur. C'est là le vrai fond de la langue. Notre quatuor, à l'orgue, c'est la noble et limpide sonorité des *fonds* de 8 pieds qui le constitue. Le *Basso Continuo* de certains organistes endormis sur leurs pédales de 16 pieds passe vite à l'état d'intolérable persécution pour le public. On deviendrait enragé à l'audition d'une symphonie dans laquelle les contrebasses fonctionneraient sans interruption de la première à la der-

nière note. Le plain-chant lui-même perd son éloquence, ainsi interprété; et cependant, l'apparente monotonie de son dessin étroitement enfermé dans les limites de l'octave semblerait, tout d'abord, s'accommoder mieux que toute autre forme d'art, d'une basse uniforme.

Eh bien, non! Cette apparente monotonie n'existe guère que pour ceux dont les yeux ne voient pas, les oreilles n'entendent pas.

Le plain-chant est d'ordre complexe; il a deux visages, comme Janus[1]. Pour le comprendre, il faut l'écouter littérairement et musicalement à la fois. C'est cette synthèse que, ces dernières années, se sont efforcés de rajeunir les « décadents » poètes ou musiciens.

[1] Prenez le plus beau type de plain-chant, l'admirable *Te Deum*, par exemple. Vocalisez-le simplement, chantez-le sans paroles : accents, beauté, grandeur, tout disparaît. Traduisez, chantez la même musique sur un texte ou français ou allemand, cela devient ridicule. Si l'Église catholique n'avait pas imposé le latin comme langue liturgique, nous n'aurions pas de plain-chant.

Le superbe accent des basses, quand l'orgue répond au chœur, doit commenter le texte, le soutenir dans ses élans, et non pas le banaliser par un continuel et inintelligent abus.

L'orgue est un instrument à vent ; il demande à respirer. Comme la phrase littéraire, la phrase musicale a ses virgules, ses points, ses alinéas. De même que l'orateur change ses intonations, l'orgue doit varier ses plans. Est-il rien de plus insupportable qu'une improvisation à quatre parties cheminant monochrome, cahin-caha, sans volonté, sans repos, sans contraste, sans architecture, sans commencement, sans milieu et sans fin ? un macaroni au fromage !

Cornets et *mixtures*, tout le vieil orgue de Bach, voilà les sonorités propres au plain-chant, s'harmonisant à merveille avec la polyphonie des maîtres du XVIe siècle.

Semé un peu partout, originaire d'Athènes, de Jérusalem et de Rome, le plain-chant nous a été transmis par le moyen âge, soi-

gneusement cultivé dans ce domaine ensoleillé du contre-point, domaine dont Palestrina fut le dernier gardien. Tel les vieux maîtres nous l'ont légué, tel nous devons le conserver à nos neveux. Ainsi qu'on fait depuis cinquante ans au Conservatoire de Paris, on agira toujours : le commenter avec des contrepoints fleuris, soit au soprano, soit à la basse, ou l'accompagner en contrepoint sévère note contre note, comme à l'église.

Plusieurs facteurs français contemporains ont eu grand tort de mépriser, de parti pris, les registrations d'autrefois et de n'en tenir presque plus aucun compte. Quel dommage !

Cette année, au mois de juillet, à Notre-Dame, dont Cavaillé-Coll venait de restaurer le superbe instrument, nous admirions les diverses séries sonores de ces jeux de mutation produisant, à la *Pédale,* une fondamentale de 32 pieds, à la *Bombarde,* une fondamentale de 16, au *Grand-Chœur,* une

fondamentale de 8. Impossible de dire l'effet produit par les Chorals du grand Sébastien Bach avec ces sonorités cristallines répercutées sous ces admirables ogives.....

Il est passé, le temps des « cataclysmes » à l'orgue, du tonnerre, des tremblants, des chœurs de chèvres appelés *voix humaines,* et de tous ces hochets de nourrices. « A l'inauguration de l'orgue de X, M. Z nous a fait un orage qu'il a eu vraiment tort de ne point annoncer par quelques éclairs de génie..! »

Ces grands progrès accomplis de nos jours par l'art français, nous les devons à Cavaillé-Coll et à ses chefs-d'œuvre, qui se prêtent à toutes les manifestations de la pensée, soit dans le passé, soit dans le présent [1].

Depuis Cavaillé-Coll, on s'est mis à travailler Bach. Savez-vous qu'il y a soixante

[1] Nous avons encore à exiger de nos facteurs d'orgue l'usage d'un modèle unique de pédaliers montant jusqu'au *sol*, comme les claviers des mains.

ans, on aurait en vain cherché dans Paris deux virtuoses connaissant la fugue en *si mineur?* A côté du consciencieux Boëly, de Saint-Germain-l'Auxerrois, je ne vois personne; les compositions publiées témoignent de l'idéal de l'époque, idéal sans nom.

Un jour de dégoût, quelques « jeunes », plus curieux que leurs aînés, se mirent à feuilleter les cahiers poussiéreux du grand Sébastien; cela leur parut un peu aride, mais cependant intéressant, au moins comme exécution. On y apprenait quelque chose! Et bientôt ils furent étrangement surpris, en travaillant leurs doigts, de sentir leur cœur atteint. Et quand, prenant goût à l'aventure, ils parcoururent le livre des Chorals, et quand ils arrivèrent aux Cantates...!

Je n'oublierai jamais, alors que je dirigeais la *Concordia*, les heures consacrées à faire travailler et exécuter cette admirable série d'œuvres lyriques que nous avons couronnée par la *Passion suivant saint Matthieu,* au Conservatoire...

Pour disculper un peu nos aînés, disons qu'en Allemagne aussi, Bach a été longtemps délaissé. Rendons hommage à Mendelssohn, qui, le 29 mars 1829, dirigea à la Sing-Academie de Berlin cette œuvre prodigieuse, dormant dans un fond de bibliothèque depuis juste cent ans, la *Matthæus-Passion*. On l'avait entendue pour la première fois à Leipzig, le Vendredi-Saint 1729.

En 1840, pour encourager les souscriptions au monument à la mémoire de Bach, Mendelssohn donna un concert d'orgue à l'église Saint-Thomas de Leipzig, sur l'instrument jadis touché par le grand homme. En voici le programme :

1° Fugue en *mi b*.
2° Improvisation sur des thèmes de Bach.
3° Prélude et Fugue en *la mineur*.
4° Passacaglia.
5° Pastorale, Toccata.
6° Fantaisie sur des chorals

Puis, dans la même église Saint-Thomas, le 4 avril 1841, il conduisit encore la *Pas-*

sion, à l'endroit même où Jean-Sébastien l'avait dirigée, il y avait 112 ans.

Enfin, le 23 mars 1843, grand concert symphonique :

1° Suite d'orchestre (ouverture, arioso, gavotte, trio, bourrée et gigue).

2° Motet en double chœur *a capella.*

3° Concerto pour clavecin (Mendelssohn joua lui-même le solo).

4° Air de la *Passion* (Ich will bei meinem Jesu wachen).

5° Fantaisie sur un thème de Bach (Mendelssohn exécut.).

6° Cantate (pour l'élection des conseillers de la ville de Leipzig).

7° Prélude pour violon (F. David exécut.).

8° Sanctus (de la Messe en *si mineur).*

La souscription avait réussi, et le monument venait alors d'être achevé.

A la suite du concert, on enleva tous les voiles qui cachaient le buste du maître des maîtres.

Ch. M. Widor



AVANT-PROPOS

L'auteur de cette étude ne veut pas inventer Bach : il a déjà été parlé de Jean-Sébastien; mais sur de tels hommes, il y a toujours à découvrir, et l'on pourra encore dire bien des choses nouvelles après nous, et d'excellentes, sur le « Cantor » de Leipzig ; ce que nous étudions ici, c'est l'œuvre pour orgue de Bach. Que nous ayons été entraîné, par aventure, à des considérations esthétiques d'un ordre qui pourra paraître général, c'est ce que nous voulons qu'on nous pardonne: la faute n'en est-elle pas — on en jugera ainsi, après nous avoir lu — à cet homme, qui soudain assuma tout ce qui fut fait avant lui

et engloba du même coup tout ce qu'on devait écrire ensuite.

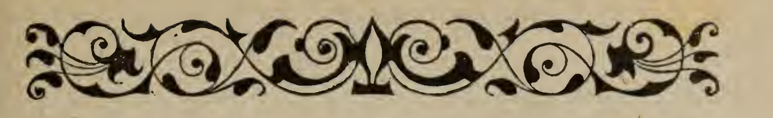
Bach eut des précurseurs ; il ne lui revient pas l'honneur d'avoir inventé un alphabet : on lui accordera sans doute d'avoir créé une syntaxe. Cette conclusion s'impose à étudier l'« Orgue de Bach » : elle s'imposerait, sans nul doute, à considérer son œuvre tout entier.

Nous nous sommes restreint à un point de vue qui nous est plus particulier, heureux si notre travail complété surtout de conseils autorisés, facilite à l'exécutant la tâche de jouer Bach « selon Bach ».

A. Pirro

Wustweiler, 27 septembre 1894.





LES PRÉCURSEURS DE BACH

FRESCOBALDI — FROBERGER — PACHELBEL BUXTEHUDE

I

Frescobaldi est né à Ferrare, en 1583; il fut baptisé, à la cathédrale de cette ville, le 9 septembre de cette année et reçut les prénoms de Girolamo et d'Alessandro.

Son premier maître fut son père, Filippo Frescobaldi, organiste d'une des églises de Ferrare. D'après son propre témoignage, il étudia ensuite sous la direction de Luzzascho Luzzaschi[1]: Claudio Merulo, bon juge en la matière,

[1] Né vers 1545 à Ferrare, organiste et maître de chapelle dans sa ville natale. Le «Transilvano» de Girolamo Diruta contient de lui une «Toccata» du 4e ton, et deux «Ricercare», l'un du 1er, l'autre du 2e ton.

puisqu'il était, lui-même, organiste de valeur, décernait à ce dernier le titre de « premier organiste d'Italie », et Vincent Galilée le mettait au nombre des quatre plus grands musiciens de son époque. Aux enseignements de ce maître, renommé pour l'ordonnance toujours claire et bien pondérée de ses œuvres, Francesco Milleville[1], organiste aussi à Ferrare, dut joindre ses conseils. Milleville était Français d'origine, nourri aux vieilles traditions des contrapontistes néerlandais ; aussi insisterons-nous sur la part qu'il put prendre au développement musical du jeune Girolamo ; c'est par cet échange, ce commerce d'idées entre les pays du Nord et l'Italie que s'étaient formés les plus grands musiciens du XVIe siècle. Né à Cambrai, en 1445, Josquin de Près[2], élève d'Ockeghem, acheva

[1] Son père, Alexandre Milleville, né à Paris vers 1509, mourut à Ferrare, où il était maître de chapelle, le 7 septembre 1589. Son meilleur élève fut Ercole Pasquini, prédécesseur de Frescobaldi à Saint-Pierre de Rome.

[2] Il mourut en 1521, au service de l'empereur d'Autriche. Luther disait de lui : « Celui-ci est vraiment le maître des notes : elles doivent se plier à sa volonté, tandis que les autres compositeurs sont tenus de leur obéir ». Et : « Ses œuvres ont l'allure aisée comme le chant des pinsons ».

de se former à Rome, lorsqu'il faisait partie de la chapelle papale. Willaert, né dans les Flandres, étudie à Rome, et c'est à Venise qu'il devient le chef de l'école flamande. Palestrina, enfin, fut l'élève du Français Goudimel.

Frescobaldi ne devait pas échapper à une règle que d'aussi grands exemples avaient établie : désireux de poursuivre des études dont Milleville lui avait donné le goût, il part, jeune encore, pour les Flandres[1]. La date de ce voyage n'a pas été, jusqu'à présent, fixée : on peut le rapporter, nous semble-t-il, à l'année 1607. C'est en 1607, en effet, que le cardinal Guido Bentivoglio, archevêque de Rhodes, légat du pape Paul V, fut envoyé en Flandre : Guido Bentivoglio était né à Ferrare en 1579 ; nous voyons de plus Frescobaldi lui dédier, le 10 janvier 1608, un de ses premiers ouvrages, recueil de madrigaux à cinq voix, imprimé à Anvers, chez Peter Phalesius. Rien d'étonnant, alors, à ce qu'il ait

[1] Peter Philipps et Peter Cornet étaient alors les organistes les plus renommés des Pays-Bas. On peut juger de leurs œuvres par les extraits de G. A. Ritter dans « Geschichte des Orgelspiels » (Leipzig, 1884) : N°s 28, 30, 31 et 32 (2e partie).

suivi, en 1607, un compatriote, qu'il regardait comme son protecteur. D'après Fétis (préface au « Trésor des Pianistes », de Farrenc), Frescobaldi était, dès cette année, organiste à l'église Saint-Rombaut, de Malines.

Il ne conserva pas longtemps ce poste, puisqu'on le rencontre à Milan en 1608. A partir de cette époque, le cours de sa vie nous échappe, jusqu'en 1614, date de la mort d'Ercole Pasquini, organiste à Saint-Pierre de Rome, dont il recueille la succession. Si nous en croyons l'abbé Baïni, la renommée de Frescobaldi était déjà si grande que 30,000 auditeurs se pressaient dans la basilique le jour où il se fit entendre pour la première fois.

La critique musicale du temps, représentée par Della Valle et Lelio Guidiccioni, nous apprend que son jeu était moins savant, mais plus léger, plus agréable que le jeu de son prédécesseur. Une telle remarque, de la part de Guidiccioni surtout, très exigeant au point de vue de l'exécution [1], indique chez Frescobaldi un réel

[1] Guidiccioni reprochait à Luzzascho Luzzaschi, dont les compositions sont d'une grande valeur, pour

avantage sur la virtuosité de ses contemporains. A notre époque, on eût dit qu'il avait, à l'orgue, un jeu de pianiste ; si nous replaçons ce jugement dans son cadre historique, nous songerons à l'emploi répété des trilles, passages, « mordenti », appogiatures, héritage des « coloristes » allemands ; abus peut-être, mais comment se faire écouter, jouant, dans l'immense vaisseau de Saint-Pierre, sur un orgue de 14 jeux, à un seul clavier, à la pédale incomplète ? Il fallait que la hardiesse des traits, tout ce qu'on appelle le « brio », compensât la maigreur du son.

Au reste, si, dans ses œuvres écrites, Frescobaldi est assez sobre d'ornements, surtout dans celles directement destinées au service religieux, il ne se départit jamais, dans ses improvisations, d'un style fleuri, hérissé de tours de force et d'agilité de mécanisme. L'abbé Maugars, qui le connut à Rome, en 1639, loue encore les ornements et les « trouvailles merveilleuses » de ses « Toccate » improvisées.

En 1643, Frescobaldi se retire, ayant déjà

son époque, de ne pas savoir faire les trilles et d'être incapable de mettre en relief les finesses du contrepoint, qu'il empâtait sous un jeu lourd et dur.

pris, de 1628 à 1633, un congé dont il avait passé le temps à Florence, au service du grand-duc de Toscane, Ferdinand II.

Il ne survécut pas longtemps à cette retraite, qui n'était pas absolue : il avait accepté, en effet, les fonctions d'organiste de la petite église de Saint-Laurent *in montibus*. Il mourut le 2 mars 1644 ; son corps fut inhumé dans l'église des « Saints-Apôtres ».

Les œuvres de Frescobaldi, — elles s'échelonnent sur tout le cours de sa vie, — sont très nombreuses[1], écrites indifféremment, pour la plupart, à l'usage de l'orgue ou du *cembalo;* le titre de l'un de ses ouvrages, publié à Rome en 1638, porte même : « *Canzone* à 1, 2 et 3 ou 4 voix, composées pour être chantées ou jouées par toutes sortes d'instruments ». Un certain nombre de ses compositions ont cependant une destination évidente, soit par leur appropriation au service religieux, soit que nous y rencon-

[1] Nous ne voulons pas, ici, donner l'énumération de toutes les œuvres de Frescobaldi ; nous nous contenterons d'indiquer, ou d'analyser celles dont la signification est le plus caractéristique, au point de vue de notre étude.

trions, comme dans les « Toccate », une partie de pédale obligée.

Le recueil des « *Fiori musicali* » [1] appartient à cette catégorie, ne contenant, à l'exception de pièces telles que la *Bergamasca* ou la *Girolmeta,* que des morceaux destinés à être joués pendant l'office.

Indépendamment de leur valeur intrinsèque, les compositions réunies dans les *Fiori musicali* ont pour nous cet intérêt, très direct, d'avoir été, sans exception, copiées toutes de la main de Bach [2]; c'est dire quelle importance il y attachait et quel soin il dut mettre à les étudier.

Cette collection comprend trois messes : les

[1] Voici le titre complet : Fiori musicali di diverse compositione, Toccate, Kyrie, Canzoni, Cappricci, e Ricercari in partitura a 4 utili per sonatori. Autore Girolamo Frescobaldi, organista di San Pietro di Roma. Opera duodecima. Con Privilegio. In Venetia. Apresso Alessandro Vicenti, 1635.

Le volume porte les armes du cardinal Ant. Barberino, auquel l'ouvrage est dédié (la dédicace est datée du 20 août 1635). La musique est écrite en partition, sur quatre lignes, chaque partie avec sa clef propre; les pauses sont soigneusement indiquées.

[2] Cette précieuse copie, de 104 pages — autant que l'original — est datée de 1714, et conservée à la bibliothèque de l'Institut royal de Musique religieuse, à Berlin.

messes *della Domenica, delli (sic) Apostoli et della Madonna*, composées, chacune, d'une *Toccata* pour entrée, des versets du Kyrie et de pièces écrites pour correspondre aux diverses parties de la messe, portant l'indication du moment où elles doivent être exécutées : ainsi (p. 49) *Recercar cromaticho post il Credo*, ou (p. 77) *Canzon dopo la pistola* (sic).

Les versets du Kyrie, dans les trois messes, sont, pour la plupart, comme le dit Ambros, plutôt « des chants d'Église sans paroles » que des morceaux d'un caractère franchement instrumental ; ils sont écrits, en effet, dans le strict diapason des voix, et seules de longues tenues, sur une même note (par exemple, à l'alto, p. 7, ou au soprano, p. 8), marquent l'impossibilité d'une exécution chantée.

L'effet de ces pédales, soutenues du commencement à la fin d'un verset, est curieux ; ce sont des exemples remarquables d'un accompagnement polyphone à la récitation de paroles, psalmodiées *recto tono*, d'autant plus intéressants que la mélodie fondamentale reparaît toujours, intégrale ou à peine modifiée, à l'une des parties.

D'ailleurs, s'il emploie dans le contrepoint, aux cadences surtout, les accidents indiqués par la modulation des parties, Frescobaldi respecte, le plus qu'il le peut, le caractère diatonique de la mélodie grégorienne; il la reproduit avec le moins de variantes possible, surtout lorsqu'il l'emploie à découvert. Le mode, le dorien, reste présent à l'esprit de l'auditeur, et les contrepoints sont empruntés, le plus souvent, aux formules de ce ton, imitations parfois, ou renversements ingénieux de la mélodie qu'ils accompagnent. L'un de ces versets, plus développé, le *Kyrie ultimo* de la messe *della domenica*, se termine par un allegro, véritable *alla breve*[1].

Si ces versets ont, de par leur contexture intime, quelque chose de la technique des compositions vocales, nous trouvons dans d'autres
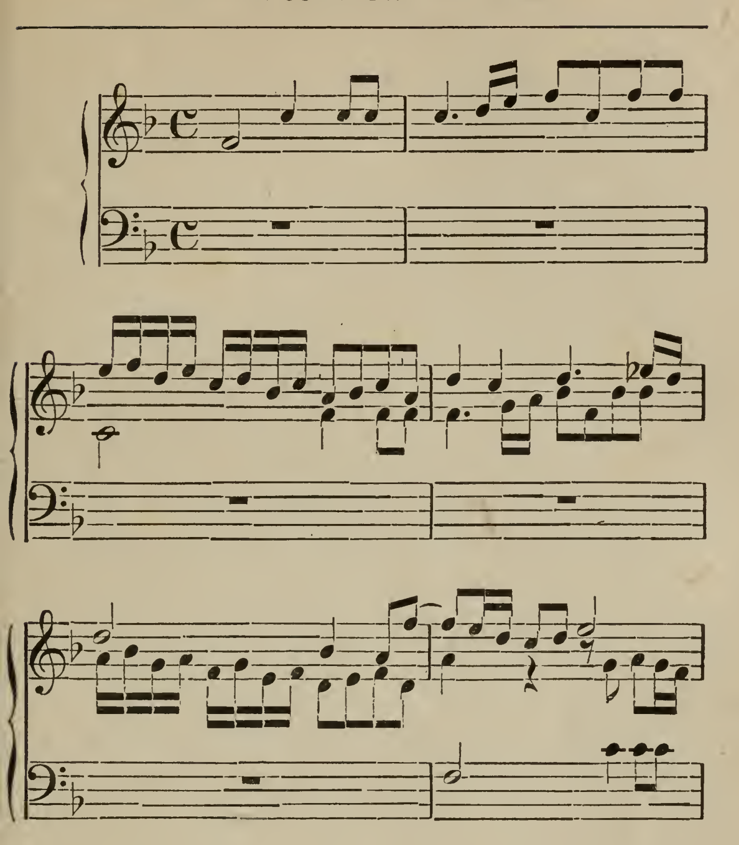
[1] Pour Frescobaldi, point de conclusion sans l'accord parfait majeur; on n'avait pas, à son époque, l'idée d'une tonalité majeure ou mineure, et même après que cette distinction fut faite, on conserva, pendant longtemps encore, l'habitude de terminer une pièce en mineur, par l'accord parfait majeur; ainsi, dans une collection de 370 chorals à 4 parties de J. S. Bach, 113 sont du mode mineur, dont 108 se terminent par l'accord majeur.

pièces des *Fiori musicali* un rapport étroit aussi avec la musique de chant. Nous voulons parler de cette grâce, de cette souplesse de la ligne qui fait dire de tel motif, de tel contrepoint, qu'il est musical. Ces qualités expressives se rencontrent surtout dans les *canzone.*

On sait que cette sorte de composition, qu'on appelait aussi *canzon francese*, a donné naissance à la fugue instrumentale; les répliques à un thème, d'origine populaire quelquefois, le plus souvent, — ce rythme était traditionnel, — mesuré ainsi : 𝅗𝅥 ♩ ♩ | ♫ ♫ ♩ ♩ |, sont devenues des réponses, et les alternances de la mesure binaire avec le rythme à trois temps ont donné la fugue à plusieurs mouvements, telle que devait l'écrire, en particulier, Buxtehude.

On peut suivre les phases de cette transformation dans les *canzone* de Frescobaldi : la *Canzone quarti toni* des *Fiori musicali* (p. 66) donne l'exemple d'une mutation dans la réponse au sujet, et la *Canzona IV* (p. 53) du *secondo libro di Toccate, Canzone*, etc.[1], débute comme une véritable fugue :

[1] Il secondo libro di Toccate, Canzone, Versi d'hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti e altre Partite d'Intavo-



Les *recercare* ont pour nous un intérêt d'un autre genre : Frescobaldi avait innové en créant la formule initiale de la fugue, inconsciemment guidé par le besoin d'affirmer la tonalité mo-

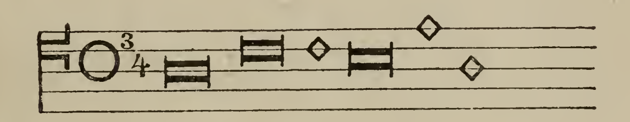
latura di cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi. Con Privilegio. In Roma, con licenza de Superiori. 1627. Da Nicolo Borbone.

derne qui s'imposait à son esprit; dans les *recercare* surtout, et dans quelques *Toccate*, il s'ingénie à se rendre maître d'une nouvelle ressource, que lui avait apportée cette tonalité : le chromatisme.

Cela lui permet de trouver, — non qu'il ne s'égare parfois, — de nouvelles harmonies, de moduler à l'infini. La dissonance n'est plus pour lui un « mal nécessaire » : c'est un facteur important pour des effets nouveaux. Avec la domination absolue de l'instrument et la fécondité merveilleuse de l'improvisation, cette facilité à distancer les contemporains, dans des tentatives à peine osées jusqu'alors, place l'organiste de Saint-Pierre bien près du « cantor » de Leipzig. Du moins, en tenant compte de ce qu'il pouvait à son époque, obligé de se créer, pour ainsi dire, une langue : aussi Frescobaldi s'est-il quelquefois fourvoyé, en se proposant des problèmes insolubles, étant donné l'état actuel de la musique. Peut-être se rendit-il compte de cette impossibilité d'atteindre à quelque chose qu'il pressentait, encore que d'une manière confuse, mais qui lui semblait devoir être; que, ne pouvant imposer une musique de l'avenir, pour

employer une expression déjà quelque peu usée, et en formuler la méthode, il dut renoncer, à certains moments, à ne participer même qu'au devenir de son art, pour s'enclore aux limites de règles surannées ; jugea-t-il aussi que son imagination, trop féconde, s'emportait en des écarts, et voulut-il assagir cette faculté créatrice, la contraignant à l'agencement pénible d'énigmes trop subtiles? Des pièces témoignent d'une telle disposition d'esprit : avant tout, le « *Recercar con obligo di cantare la Quinta Parte senza toccarla* » (Fiori musicali, p. 84) [1].

En tête de cette composition se trouve, en épigraphe, le motif suivant :



sur lequel, du reste, repose tout le *recercar*. Mais cette pièce est à quatre temps, et cette *quinta parte, si placet*, est à $\frac{3}{1}$, le *tempus perfectum* de la musique proportionnelle, indiqué par

[1] Recercar, avec l'obligation de chanter la cinquième partie, sans la jouer.

un cercle[1]; où pourra-t-on en placer les entrées? A l'exécutant de se prononcer : Frescobaldi ne fait rien pour le mettre sur la voie : «intenda mi chi puo, che m'intend' io »; me comprenne qui pourra, je m'entends, nous dit-il. Même défi au commencement de l'un de ses caprices, le 10e du premier livre[2] (p. 77 à 86).

Ce même livre contient, dans une volonté analogue de contrainte scolastique, un *Recercar* sur l'Hexacorde (p. 1-14), d'un remarquable développement, et un *recercar* à quatre sujets (p. 137).

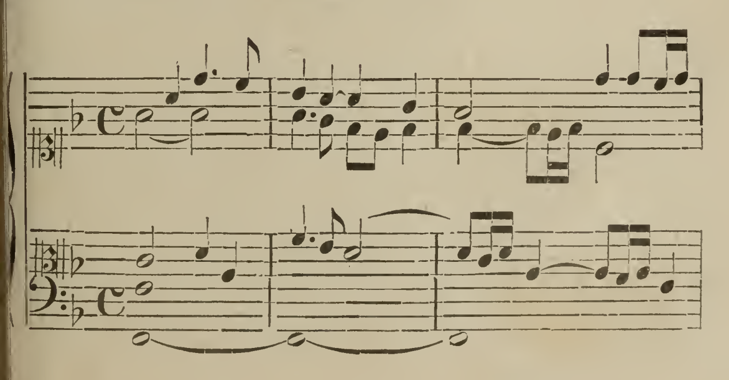
Que si la grâce, l'intérêt du mouvement se signifient surtout dans les *Canzone*, et que certaines pièces, aux thèmes chromatiques expres-

[1] Le cercle, sans commencement ni fin, emporte l'idée d'infini, de perfection. Cette perfection est attribuée au nombre trois, nombre premier, à cause de la Trinité «vera et summa perfectio», dit Francon de Cologne (Musica et cantus mensurabilis. — Cap. IV).

[2] Il primo libro di Capricci, canzon francese e ricercari fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura. Di Girolamo Frescobaldi, organista in San Pietro di Roma. Novamente ristampati. Con privilegio. In Venezia, appresso Alessandro Vicenti, 1642. Une édition antérieure date de 1626 et n'est déjà que la réunion en un seul volume des publications faites en 1615 et 1624.

sifs, nous semblent pathétiques, tandis que d'autres, — celles que nous venons de citer, par exemple, — ne sont que d'ingénieuses recherches, les *Toccate* de Frescobaldi réunissent tous ces caractères, parfois opposés, dominés, par surcroît, d'une pompe grandiose, d'une ampleur majestueuse. Aussi bien sont-elles, les plus élevées de style du moins, conçues expressément pour l'orgue, écrites suivant la tablature de cet instrument[1]; elles en développent toutes les ressources dans la mesure permise, restreinte par la virtuosité des exécutants, peu accoutumés au pédalier, et par la facture d'orgues italienne, moins développée que la facture allemande.

[1] Voici un fac-simile de cette tablature, emprunté au commencement de la *Toccata sexta* du 2e livre (p. 16-20), *per l'organo sopra i pedali e senza.*



C'était avoir bien peu à demander aux organistes, en effet, que de longues tenues de pédale, et jamais ces œuvres ne nous indiquent que l'on construisît alors, en Italie, des orgues à plusieurs claviers.

Les *Toccate*[1] présentent cependant des plans distingués par le développement des motifs, mais ce sont plutôt des oppositions de mouvements que des indications marquant que l'intensité du son doit être variée.

Frescobaldi avait plus de confiance dans le doigté de ses élèves que dans leur habileté à jouer la pédale. Aux mieux exercés d'entre eux s'adressent ces paroles : « Chi questa Bergamasca sonarà, non pocho imparera », écrites au commencement de ses variations sur le thème

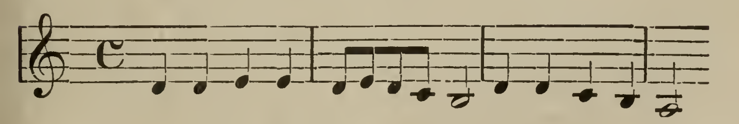
[1] D'après Michel Prætorius (Syntagma musicum, 1619) la *Toccata* était un prélude, une sorte d'essai du clavier, fantaisie absolument libre de forme, où l'organiste improvisait, entremêlant les accords longuement soutenus aux traits rapides : c'était une œuvre d'un caractère tout spontané, à laquelle on pardonnait toute imperfection, si elle était rachetée par le brio. Les *Toccate* de Frescobaldi sont, par leur tenue, l'équilibre de leurs parties, de beaucoup supérieures à une telle définition, applicable, à plus juste titre, aux *Toccate* de Claudio Merulo et de Gabrieli.

populaire de la « Bergamasque »[1], et celles-ci : « Non senza fatiga si giunge al fine », placées à la fin de la 9e *Toccata* du 2e livre.

Nous devons citer aussi, dans un autre genre, la *Pastorale,* ou plutôt le *Capriccio fatto sopra la Pastorale,* dont les thèmes ont été repris par Haendel à la même source populaire où Frescobaldi les avait puisés ; ce caprice a une partie de pédale qui le désigne expressément pour être joué à l'orgue[2].

Le caractère pittoresque reparaît dans les sonneries de trompette imitées dans la *Battaglia,* tandis que, dans les nombreuses *partite* sur la *Romanesca,* la *Frescobalda,* l'*Aria di Moni-*

[1] Ce thème a été repris par G. B. Fasolo (1645) et Fr. A. Scherer. La version de Fasolo nous fait songer à la fugue en la majeur de J. S. Bach. La voici :



[2] La Pastorale appartient aux « Toccate d'intavolatura di Cembalo et Organo. Partite di diversi Arie e Correnti, Balletti, Ciacone, Passachagli di Girolamo Frescobaldi. Libro primo. Stampate l'anno 1637 per Nicolo Borbone in Roma ». C'est une réédition d'œuvres déjà imprimées en des recueils différents.

cha[1], l'*Aria di Ruggiero, Frà Jacopino,* — notre frère Jacques, — Frescobaldi satisfait au goût de son époque pour les transcriptions et les variations de mélodies populaires[2].

A différentes reprises Frescobaldi nous donne des indications sur l'exécution de ses œuvres : « Cette sorte de musique, dit-il dans la préface du second livre de « Toccate »[3], etc. (1637), n'est pas soumise à une mesure toujours égale... On doit jouer lentement au début et en arpégeant, puis animer peu à peu. La fin d'un trille, d'un passage doit être marquée par une tenue plus longue de la dernière note, afin qu'un passage soit séparé de l'autre. Les cadences doivent être exécutées, même si elles sont écrites en notes brèves, en retenant toujours de plus en

[1] Cfr. « sœur Monique » de Fr. Couperin.

[2] Ce goût était général : l'émule de Frescobaldi, S. Scheidt, organiste à Halle, nous en donne plusieurs exemples ; dans la 1re partie de la « Tabulatura nova » (Hambourg 1624) deux chansons belges variées et la chanson française : « Es ce Mars » ; dans la 2e partie, la chanson anglaise « de Fortuna ». La Tabulatura nova a été réimprimée (Denkmäler der Tonkunst).

[3] Éditions antérieures 1614-16. Chacun de ces conseils, adressés « al lettore », est précédé d'un numéro d'ordre ; il n'y en a pas moins de 9.

plus jusqu'à la fin... A-t-on à faire, à une main, un trille en même temps qu'à l'autre un passage, il ne faut pas battre le trille note contre note avec le passage, mais exécuter le trille très serré et jouer le passage avec calme et expression. Les traits en croches ou en doubles croches, écrits aux deux mains, ne doivent pas être pris trop vite : de deux doubles croches la seconde doit toujours être légèrement appuyée. Dans les traits aux deux mains, retardez un peu sur l'avant-dernier temps; puis achevez le passage brillamment, pour faire ressortir la légèreté de la main. Pour les *Partite,* qui contiennent des motifs expressifs, il est bon de prendre une mesure large, de même que pour les *Toccate;* celles de ces dernières où ne se trouvent pas de traits de virtuosité peuvent être jouées plus vite : ici le choix du mouvement est laissé à l'habile discernement et au bon goût de l'exécutant... »

On voit que Frescobaldi exigeait pour l'exécution de ses œuvres la même fantaisie qu'il mettait à les composer. C'est en somme un *tempo rubato* continuel. Dans la préface du premier livre de caprices, il nous donne des indi-

cations analogues ; il y ajoute ceci : « La grande mesure à 3 et à 6 temps doit être prise *adagio* (il écrit *adasio*), la petite un peu plus vite, le $\frac{3}{4}$ *allegro.* ». Il recommande aussi de se conformer au style de ses œuvres, plus sévère dans les *Ricercari,* plus brillant dans les Caprices.

« Frescobaldi marque une des phases de l'évolution de la musique : lui-même reflète l'image des tentatives, parfois manquées, des victoires et des défaites qui caractérisent cette époque de transition. Ses œuvres portent l'empreinte du génie et se manifestent par une tenue classique... Elles se relient, d'un côté, à une période qui vient de se fermer, de l'autre elles appartiennent à l'avenir plein d'espérances d'une musique nouvelle ; ce double caractère leur communique un charme tout particulier. »

Ce jugement d'Ambros [1] résume, d'une façon remarquable, le rôle que Frescobaldi remplit dans l'histoire de la musique. Dans l'espèce, pour l'histoire de la musique d'orgue, il fait mieux que représenter une période de transition : c'est un créateur qui, malgré des for-

[1] Geschichte der Musik. Vol. IV, p. 438.

mules vieillies, fait pressentir tout un au-delà, non sans laisser transparaître, sous quelque afféterie, le regret mélancolique de ne pouvoir l'atteindre.

II

Fils d'un cantor de Halle, Johann-Jakob Froberger naquit dans cette ville ; la date de sa naissance, incertaine, peut être fixée entre 1610 et 1620 [1].

Un ambassadeur suédois, de passage à Halle, dit Walther (Lexikon, Leipzig 1732), l'emmena avec lui à Vienne ; il avait été charmé de la belle voix de l'adolescent, — il avait quinze ans, — et étonné de ses heureuses dispositions pour la musique. Froberger fit bientôt partie de la chapelle impériale. Nous le trouvons inscrit, dans les archives financières de la « Hofburg », comme organiste du palais, du 1er janvier 1637

[1] Les registres de paroisse de la ville de Halle, consultés, à partir de 1620, ne contiennent pas le nom de Froberger. Inutile de rappeler la date de 1635, donnée par nombre d'historiens.

au 30 septembre de la même année[1]. A cette date, il dut quitter Vienne pour se rendre à Rome, près de Frescobaldi. Ce voyage était décidé depuis un certain temps; les archives déjà citées contiennent à ce sujet la note suivante (22 juin 1637) : « J. J. Froberger demande qu'on l'envoie à Rome, près de Frescobaldi, comme on le lui avait promis. Il lui est alloué une somme de 200 florins. » Après quatre années d'études, il reprend son service à la cour, le 1er avril 1641. En 1645, il obtient un congé. Où le passa-t-il? peut-être à Vienne même, où son talent de claveciniste était très prisé; du moins il s'y trouvait en 1649. William Swann, « chevalier lettré et grand amateur de musique », écrivait de Vienne, le 15 septembre 1649, à Constantin Huygens[2],

[1] Il touchait, au début, 25 florins par mois. Plus tard son traitement s'éleva à 60 florins par mois, sans compter les gratifications, et l'indemnité de vêtements, au début de 20 florins par an.

Généralement, deux organistes assuraient le service.

[2] C'est le père de l'astronome Christian Huygens. Il s'intéressait beaucoup à la musique, compositeur lui-même. De curieux renseignements sur les musiciens de son époque se trouvent dans l'ouvrage de W. Jonckenblœt et Land : Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens-Leyde 1882.

conseiller du prince d'Orange, qu'il lui envoie « des pieces que un nommé Mons. Frobergen ma donnez, et qui est un homme tres rare sur les Espinettes ». De plus, le manuscrit du « secondo libro » des compositions de Froberger porte : « *Vienna,* li 29 Settembre 1649[1]. » Il dédia ce livre à l'empereur Ferdinand III[2], son protecteur ; cet hommage lui fournit peut-être l'occasion de demander le renouvellement de son congé[3].

Froberger en profite pour se rendre à Bruxelles :

[1] Ce manuscrit, soigneusement calligraphié et orné de dessins à la plume, est divisé en quatre livres d'une reliure splendide ; on le conserve à la bibliothèque de la « Hofburg », à Vienne. Un grand nombre de pièces sont autographes. Froberger les indique par cette mention : *Manu propria.*

[2] Ferdinand III était musicien ; on a de lui une « Arie » avec 36 variations, publiée par Ebner (Gerber) et des Litanies dans la *Musurgia* de Kircher.

[3] Il est à remarquer que, à part les quelques mois qui précédèrent son voyage à Rome, Froberger sert et s'absente, alternativement, de quatre en quatre ans, exception faite du congé qu'il eut de 1645 à 1653, congé de quatre ans sans doute, qui fut renouvelé en 1649. Le service était assuré par un roulement entre plusieurs organistes ; c'était analogue à ce qui fut établi à la cour de Louis XIV, où les quatre organistes titulaires se succédaient de 3 en 3 mois, « par quartiers ».

il s'y trouvait en 1650, comme en témoigne cette mention, jointe à une *Toccata :* « fatto a Bruxellis, anno 1650 ». Cette *Toccata* est contenue dans un recueil manuscrit, conservé à Paris, avec d'autres pièces, dont l'une [1] nous indique qu'il vint à Paris vers la même époque. Le séjour qu'il y fit le mit en rapport avec « Galot et Gautier, dont il transporta, dit Matheson, le style sur le clavecin ». C'est dire qu'il dota l'école allemande de cette profusion d' « Agremens » qui caractérisait le jeu de ces virtuoses, renommés pour leur talent sur le luth [2].

Le 1er avril 1653, Froberger reprend ses fonctions d'organiste. Il conserve son poste jusqu'au 30 juin 1657. On prétend qu'il dut se retirer, étant tombé en disgrâce ; la mort de son bien-

[1] « Allemande de M. Froberger, fait à Paris. » C'est le no 12 du manuscrit de la Bibliothèque Nationale, Vm 7, 1862. Ce volume est relié aux armes des Bassyn d'Angervilliers et N. Mothefelon. Le titre porte, sur la reliure : Préludes de M. Couperin. Outre ces préludes et les pièces de Froberger, sont réunies des œuvres de Frescobaldi, Labarre et Richard de Saint-Jacques.

[2] A cette vacance doit correspondre aussi un voyage à Dresde, où il fut magnifiquement reçu par l'électeur de Saxe, auquel l'empereur l'avait adressé.

faiteur, Ferdinand III, survenue la même année, peut aussi l'avoir déterminé à quitter la cour, où il ne trouvait plus la bienveillance à laquelle celui-ci l'avait accoutumé.

Quelques années furent encore consacrées à des voyages : il se rendit à Mayence et en Angleterre, où il était au moment du mariage de Charles II, en 1662.

On a fait de ce voyage en Angleterre un roman, dramatisé à plaisir : on peut admettre que Froberger ait fait naufrage en s'y rendant; mais si l'on ajoute que, dépouillé par des pirates, il fut réduit à solliciter la place de souffleur à Westminster, ayant été organiste du palais impérial à Vienne, voilà qui passe les bornes de l'invraisemblance et ne peut être qu'une fable ridicule. Froberger ne manquait pas, du reste, de relations en Angleterre, en particulier par l'entremise du chevalier Swann, dont nous avons déjà parlé.

Ses dernières années se passèrent près de la princesse douairière Sibylle de Montbéliard[1]

[1] Dans deux lettres autographes, du 25 juin et du 23 octobre 1667, adressées à Christian Huygens, la princesse de Montbéliard donne les détails de la mort de

née duchesse de Wurtemberg. Une attaque d'apoplexie l'emporta, le 7 mai 1667, à Héricourt: il fut enterré à Bavilliers (territoire de Belfort).

Dans ses œuvres, Froberger procède directement de Frescobaldi; mais il n'a plus la même conception de l'art que son maître. Jamais il n'en atteint, avec des procédés plus recherchés, une technique plus développée, — pour la fugue surtout, — la beauté antique, le calme grandiose. Froberger est, avant tout, un musicien de cour: comme tel, il veut plaire. Aussi son talent est-il tout d'extériorité; ce qu'il craint le plus, c'est, comme on l'a dit depuis, le genre ennuyeux. Le rythme deviendra, sous ses doigts, plus souple; il captivera l'auditeur, retiendra son attention par des modulations habilement ambiguës; mais son activité ne s'exerce qu'à développer des formes déjà établies. Pour l'orgue, du moins: la musique de clavecin, — c'était naturel, étant donné son tempérament, — lui est

Froberger, exprimant la douleur que lui cause le décès du «chevalier», véritable «Patron de la noble musique». Ces lettres, découvertes en 1874 par le Dr E. Schebeck, ont été publiées par lui, quelque peu rajeunies, et par Jonckenblœt et Land (op. cit.) dans leur texte primitif.

plus redevable. Il est un des premiers à donner un style propre à cet instrument, en écrivant les *suites*, héritage, il est vrai, des *Partite* de Frescobaldi, mais encore plus devancières de la sonate. En général, ces « suites »[1] se composent d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande et d'une gigue, faites quelquefois sur un même thème, souvent aussi, — et ceci, au point de vue du développement de ce genre de musique, est remarquable, — reliées simplement par la tonalité.

Au point de vue général, l'importance de Froberger est celle-ci, d'avoir porté dans l'Allemagne du Sud le style de Frescobaldi, quelque chose aussi de la musique française. Aussi ses œuvres sont-elles à retenir, moins pour elles-mêmes que pour l'influence qu'elles purent avoir. Cette influence ne dut toutefois s'exercer que longtemps après sa mort. A part quelques manuscrits, ceux de Vienne et de Paris entre autres, dont l'usage dut être très limité, et quel-

[1] Ces suites appartiennent au manuscrit de Vienne et à un manuscrit de la collection Spitta. (Cfr. Franz Beier: Ueber J. J. Froberger's Leben und Bedeutung für die Klaviersuite).

ques pièces publiées séparément, par exemple le caprice sur l'hexacorde[1] donné en 1650 par le P. Athanase Kircher dans la *Musurgia universalis,* les « Diverse Ingegniosissime, Rarissime, et non may più viste Couriose Partite, di Toccate, Canzone, Ricercate, Alemande, Correnti, Sarabande et Gigue di Cembali, Organi et Instromenti», ne furent éditées qu'en 1693, par Louis Burgeat, à Francfort.

Ce sont les *Toccate* contenues dans ce volume qui ont pour nous le plus d'intérêt, étant écrites plus spécialement pour l'orgue. Froberger n'y rappelle son maître que par des détails : c'est plutôt un grand virtuose qui a toujours en vue, lorsqu'il écrit, de faire ressortir son habileté d'exécution.

Son ingénieux bavardage, aux combinaisons amusantes, nouvelles de rythmes[2] et de cadences, séduisit cependant Bach. Adlung[3] nous dit : «Bach, de Leipzig, décédé mainte-

[1] Unam exhibemus quam D. Io. Jac. Frobergerus organœdus Cæsarius celeberrimus olim organœdi Hieron. Frescobaldi discipulus supra *ut re mi fa sol la* exhibuit (Musurgia universalis, 1er vol., p. 466).

[2] Il excellait dans les mesures en triolets.

[3] Anleitung zur Musikgelahrtheit (Erfurt 1758), p. 711.
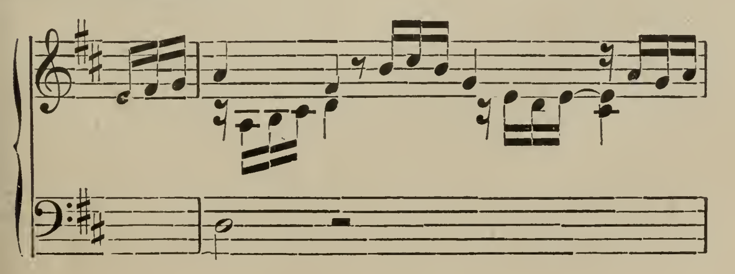
nant, a, de tout temps, estimé les compositions de J. J. Froberger, quoiqu'elles aient un peu vieilli[1]. »

III

Nous avons dit que Froberger valut surtout par cette tradition de Frescobaldi qu'il importa, encore qu'il lui ait communiqué l'empreinte de son goût personnel, de ses aspirations moins élevées.

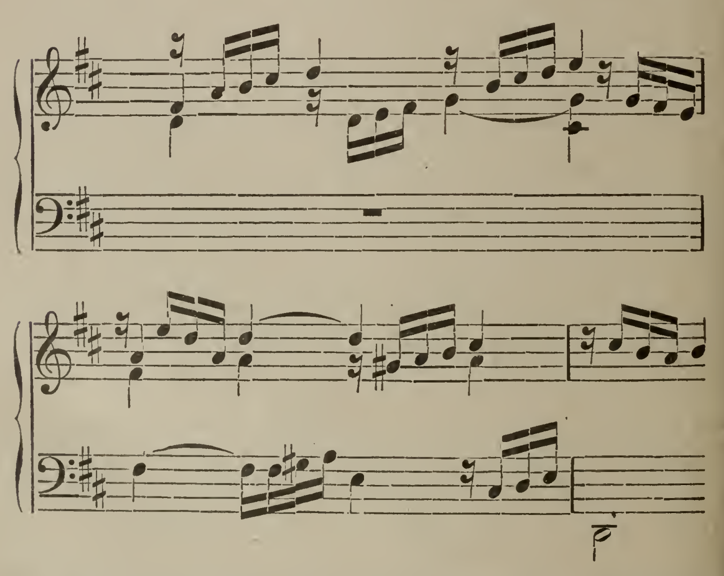
Johann Pachelbel reçut aussi, à deux générations de distance, un reflet du génie du grand organiste, plus indirect, mais qui l'éclaira d'une façon toute spéciale, l'impressionnant de ce

[1] Le style de J. S. Bach se laisse déjà pressentir dans les compositions de Froberger. Ainsi, dans ce *double* d'une Allemande :



qu'il avait de religieux. Gaspard Kerl[1], qui avait étudié à Rome en un temps où les enseignements de Frescobaldi n'étaient pas encore oubliés, dut lui servir d'initiateur.

C'est à Vienne qu'ils se connurent : Kerl était organiste à Saint-Étienne, et Pachelbel assez avancé dans son art pour que ce dernier lui permît de le suppléer. Indépendamment de ce séjour à Vienne, Pachelbel mena une vie assez nomade, dans un cercle cependant plus restreint



[1] Kerl fut envoyé à Rome vers 1649, par l'empereur Ferdinand III ; il y reçut les leçons de Carissimi.

que Froberger. Né à Nurèmberg (1er septembre 1653), il apprit la composition à Ratisbonne, où Prentz lui en donna les éléments, puis il occupa, sans que la succession nous en soit fixée par des dates, divers postes d'organiste ; nous savons pourtant qu'il fut à Eisenach de 1675 à 1678. Erfurt, Stuttgart, Gotha se partagent ses autres années ; enfin, à la mort de l'organiste Wecker, il se fixe à Nuremberg, en 1695. Il y mourut le 3 mars 1706.

Malgré cette agitation apparente, la vie de Pachelbel dut être calme, de cette paix qu'apporte au cœur une profonde piété.

Son œuvre nous est garant d'un tel sentiment; non qu'il ait tâché, par une recherche, à répandre sur ses compositions cette teinte religieuse que définit un procédé. Le caractère dont elles sont revêtues est tout d'émotion. Aussi donne-t-il à ses préludes de chorals une signification mystique, une intimité de prière dont on n'avait pas encore d'exemple. A la méthode de Scheidt, d'annoncer ou d'accompagner chaque phrase mélodique par un contrepoint basé sur un de ses fragments, il ajoute ce perfectionnement d'un mouvement plus continu ; par un

choix mieux entendu des thèmes, il arrive à l'unité d'expression rapportée au sens même du choral. Le dessin de ses contrepoints est parfois, comme nous le verrons si souvent dans Bach, d'une intention symbolique ; c'est aussi, dans l'harmonie, ce calme, cette plénitude indicatrice d'un infini, raison dernière de toute musique religieuse.

Pachelbel varie rarement la mélodie du choral; lorsqu'elle apparaît, pressentie déjà, annoncée dans la figuration des parties d'accompagnement, le chant, aux notes égales, se succédant le plus souvent par degrés conjoints, se détache au-dessus de ce mouvement, imposant la gravité sereine du texte sacré. On a reproché au choral d'avoir habitué, depuis 300 ans, le peuple allemand à se réjouir et à se plaindre sur le même ton [1], on lui a reproché surtout cette largeur de rythme lourde, dit-on, comme un « pas de parade » ; c'est justement de cette opposition entre une mélodie qui plane, impersonnelle, pendant que le contrepoint la commente, gai ou triste,

[1] Cfr. Ed. Hanslick.— Aus meinem Leben (*Deutsche Rundschau*. Juillet 1894, p. 54).

que naît l'originale grandeur de telles compositions.

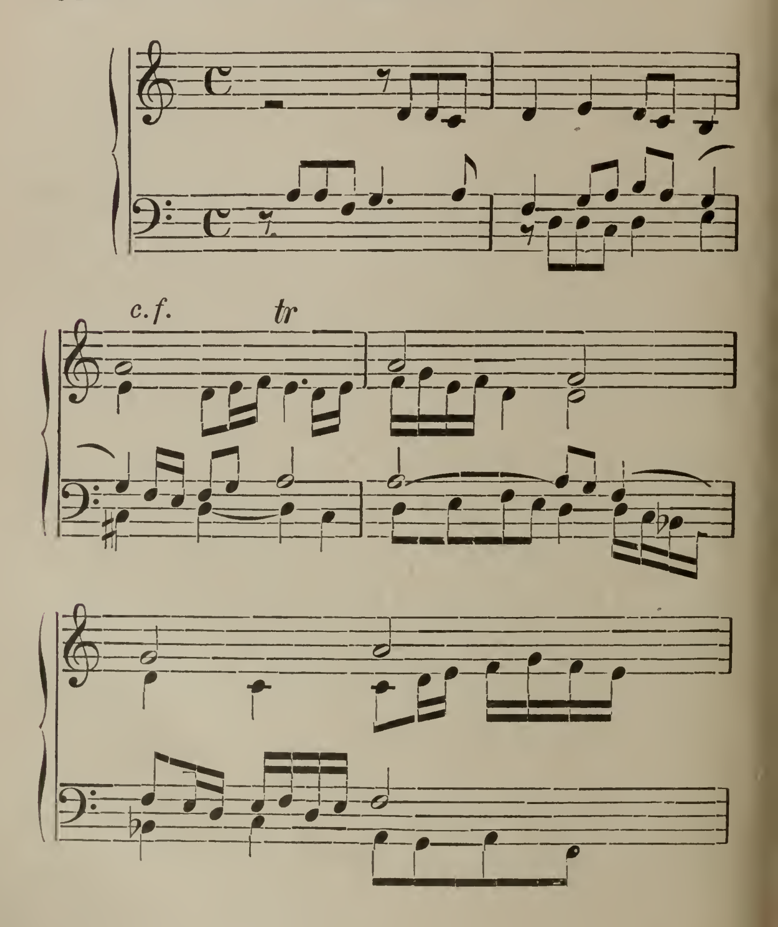
En somme, les versets de Frescobaldi ont pu, seuls, donner l'idée de cette forme à Pachelbel : aucun des organistes allemands n'avait su jusqu'alors, malgré la ressource de leurs orgues à plusieurs claviers, donner à une mélodie liturgique une telle importance ; les préludes de chorals de S. Scheidt (1587-1654) étaient, il est vrai, d'une composition analogue, mais n'avaient pas cette sérénité, et la plupart des autres musiciens étaient encore influencés du mauvais goût des «coloristes», cherchant à donner à la mélodie elle-même, par des «diminutions» et des fioritures, l'expression qu'ils étaient incapables d'en dégager.

Voici un exemple de la manière dont Pachelbel écrivait ses chorals. C'est le commencement du premier vers de «Vater unser im Himmelreich»[1], dont la mélodie sert de thème à la 6e sonate pour orgue de Mendelssohn. Chaque

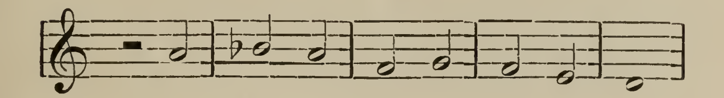
[1] Ce choral fait partie des huit chorals publiés par Pachelbel chez Johann Christoph Weigel, à Nuremberg, vers 1693.

vers est ainsi précédé de quelques mesures fuguées, dont le sujet est emprunté à sa propre mélodie.

Quand nous parlerons, pour Bach, de chorals conçus dans le style de Pachelbel, c'est à ce type qu'il faudra se rapporter.



Pour le dernier vers :



Pachelbel prélude ainsi :

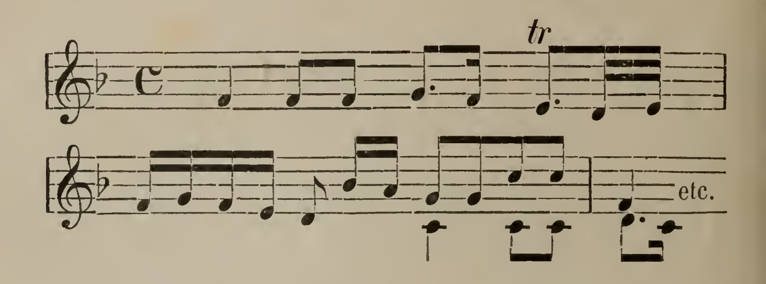
c. f.

Outre de nombreux chorals, nous avons de Pachelbel une certaine quantité de fugues.

On y remarque cet immense progrès que la plupart sont tonales ; ses thèmes ont plus d'ampleur, avec ce caractère mélodique qui les diffé-

rencie des thèmes de ses contemporains, simples passages, ou membres de progressions, sans aucun souffle.

Ainsi, tandis que nous trouvons ce thème étriqué (nous l'avons choisi des plus développés)

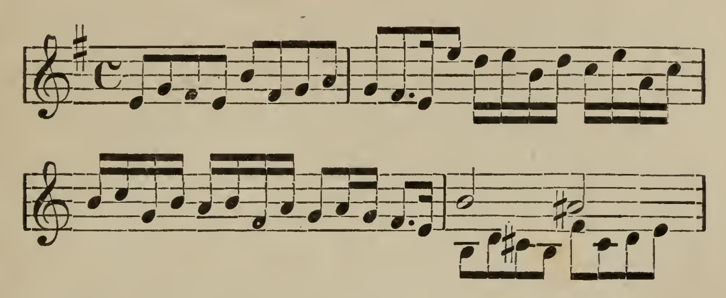


dans la 6e Toccate de l'un des compositeurs les plus remarquables de ce temps, Muffat [1], nous

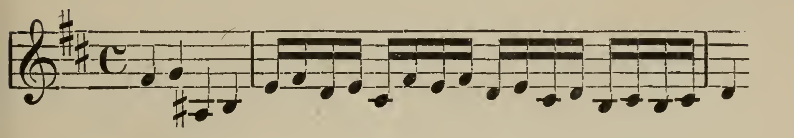
[1] Georg Muffat, né vers 1635, fut élève de Lully, étudia aussi à Rome et à Vienne. Il fut quelque temps organiste à Strasbourg et entra vers 1667 au service de l'évêque de Salzbourg. Vers 1687 il devint organiste et maître des pages de la cour à Passau. C'est là qu'il mourut, le 23 février 1714. Il publia, en 1690, à Augsbourg, l'« Apparatus musico-organisticus » (reédité par S. de Lange, Leipzig, 1888) qui contient 12 *Toccate*, une dans chacun des tons grégoriens, et quelques pièces de moindre importance.

Ces *Toccate* sont le développement de l'ancienne *Toccata* où se succédaient des passages brillants, des suites harmoniques, ou des imitations fuguées. De chacun de ces éléments, Muffat fait un tout, développé

trouvons dans Pachelbel :



ou bien :



Les développements sont aussi d'un mouvement polyphone mieux soutenu ; ils sont plus étendus, sans avoir recours à des éléments étrangers, par la seule logique du discours musical.

Dans ses *Toccate,* Pachelbel nous présente, en général, des traits aux deux mains, à la sixte ou à la dixième, fermement appuyés

à part ; un tel procédé, en germe dans certaines *Canzone* de Frescobaldi, s'agrandit dans quelques *Capricci* de Froberger. L'emploi trop timide de la pédale empêche, seul, de ranger ces œuvres parmi les toutes premières.

sur des tenues de pédale, avec quelquefois des changements de rythme d'assez heureux effet. Une d'entre elles (Musica sacra de J. Commer, vol. I, n° 132) contient un motif pastoral : ce n'est pas un exemple isolé ; Pachelbel paraît affectionner les mélodies populaires. Certains de ces thèmes ont, dans leur mesure à $\frac{12}{8}$, la bonhomie, la carrure de refrains rustiques.

La plupart des compositions de Pachelbel sont contenues dans le 1er volume de la *Musica sacra* de J. Commer. D'autres sont publiées dans différents recueils : nous citerons, en particulier, une *Toccata* et une *Ciacona*, jusqu'alors inédites, que donne G. A. Ritter dans son ouvrage : « Zur Geschichte des Orgelspiels ».

On peut, grâce à ces publications, juger de la musique de Pachelbel, discrète et très religieuse.

Pachelbel eut beaucoup d'élèves : sa renommée était si grande que beaucoup d'organistes, désireux de se faire un nom, prétendaient l'avoir eu pour maître : « tout le monde ne peut être élève de Pachelbel », disait Matheson au cours

d'un débat célèbre avec l'un d'entre eux, l'organiste Buttstedt [1].

Cet avantage échut (de quelle importance n'est-ce pas pour nous?) à Christophe Bach, frère aîné de Jean-Sébastien, auquel il donna les premières leçons.

IV

Il nous reste, pour compléter cette étude des précurseurs de Bach, à parler de Buxtehude, son maître d'élection.

[1] A la suite de la publication du «neu eröffnetes Orchestre» (sic) de Matheson, Buttstedt avait composé un écrit intitulé : Ut mi sol
re fa la
Tota Musica (Erfurt, 1717),
où il défendait l'ancienne solmisation, ou le système des muances, le si, note variable, étant laissé de côté. Matheson y répondit, la même année, par le «neu beschützte Orchestre» (Défense du nouvel orchestre) avec en épigraphe : Ut mi sol
re fa la
Todte (nicht tota) Musica,
mauvais calembour sur les mots *todte* (morte) et *tota* (tout entière).

Dietrich Buxtehude était Danois : il naquit, en 1637, à Elseneur, où son père était organiste de l'église Saint-Olaf; ce fut peut-être son seul professeur. Vers l'âge de 30 ans il se rendit à Lubeck, où il hérita de la succession de Tunder, organiste à l'église Sainte-Marie [1].

L'orgue de Sainte-Marie était des plus renommés, — il comptait 54 jeux répartis sur trois claviers à mains, et un pédalier, — et la place lucrative. Aussi Buxtehude ne chercha-t-il pas à échanger une situation avantageuse : il conserva son poste jusqu'à sa mort, le 9 mai 1707.

Les œuvres de Buxtehude, grâce à l'édition de Ph. Spitta [2], pourraient être aujourd'hui dans bien des mains; chacun peut donc les consulter à loisir et en faire une étude technique approfondie, mais je voudrais pourtant essayer, par l'analyse de telle pièce caractéristique, d'établir la filiation entre Buxtehude et Bach. Il ne s'agit point ici d'un parallèle, forme littéraire

[1] Il fut installé le 11 avril 1668 et épousa, le 3 août suivant, Anna-Margaretha, fille du défunt.

[2] Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen, herausgegeben von P. Spitta. (Le 1er volume contient les préludes et les fugues, le 2e les chorals.) Leipzig 1876.

vague et indécise: que Bach ait été plus richement inspiré, ait eu de la grandeur, de la fantaisie à un degré plus élevé, dans un cas analogue, c'est chose dont tout le monde convient, qu'il est difficile cependant de toucher du doigt, de prouver en un mot; occupons-nous seulement de la facture. Voyez la 2e chacone de Buxtehude.

Dès les premières mesures, l'intérêt polyphonique s'affirme; cependant qu'impassible, pour ainsi parler, avec ses blanches et ses noires, la pédale s'achemine comme il est de coutume en la chacone, les voix supérieures l'accompagnent timidement fantaisistes, la précédant parfois, parfois pleines de réticences ingénieuses, d'ingénues hésitations, s'attardant en des notes pointées, quiètement spirituelles, dans leurs réponses en imitations... et pour que soit bien établi le thème dans son mouvement et dans son dessin, les quatre premières mesures, à une note près, déplacée avec quel charme, se répètent en un écho, dans l'exquise puérilité d'un procédé simple et sans raffinement; plus tard, au décours de ce petit poème, la ligne du thème angulaire se rompra, se retrouvant par tronçons dans les dessus, vou-
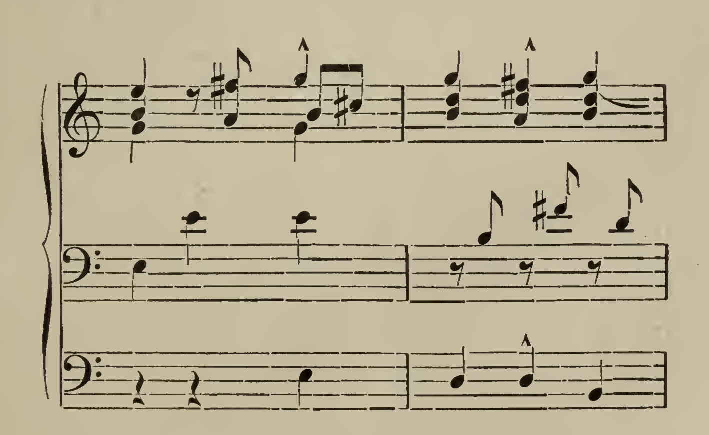
lant être recherchée, toujours et aisément trouvée par une oreille si peu qu'attentive...; mais, avant qu'il se laisse aller à cette hardiesse, car c'est là une hardiesse à cette époque musicale, Buxtehude épuise en quelque sorte, aux autres parties, toutes les combinaisons de mouvement et de mélodie, et c'est lorsque les voix ne s'entendent plus qu'en un chuchotement ou un babillage précipité, le babillage de voix qui vont se taire, que la basse intervient, oublie le calme qui lui fut imposé jusqu'ici, se fait légère, s'anime, va jusqu'à se désunir en des doubles croches, frappant des sonorités répétées et non plus tenues, comme si toute cette force soudaine lui venait de sa longue contrainte, de son allure contenue d'un mauvais gré...

Il faudrait bien se garder, croyons-nous, d'appeler variations les phases que parcourt la chacone après cette exposition redoublée du thème fondamental : le lien est trop étroit qui resserre ses différentes parties. Essayez de prendre l'une d'elles et de la déplacer, tentez d'une interpolation, vous n'y réussirez pas, et pourtant les périodes sont bien distinctes, mais distinctes comme une gradation de couleurs dont l'har-

monie vaut par un voisinage immédiat; cette série de touches donne mieux que la sensation de continuité, il s'en dégage une intensité d'expression qui s'augmente à chaque ligne; mais le maximum d'effet est atteint avec des accords pompeux, plaqués à cinq parties réelles, la basse les ponctuant d'une noire à chaque temps[1]; une

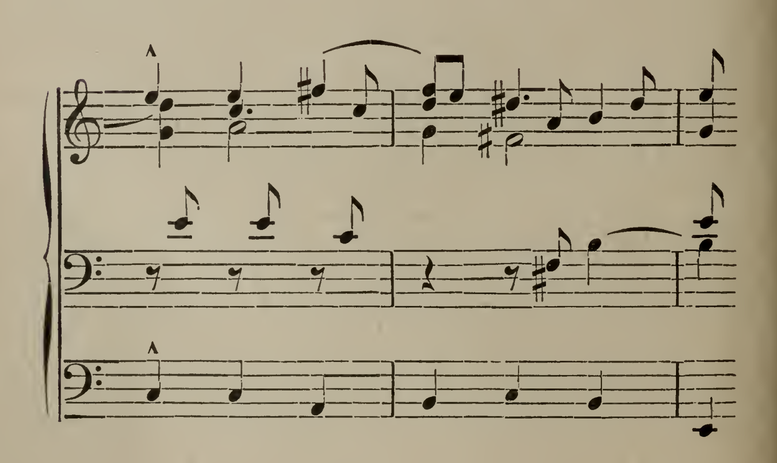
[1] Il est curieux de remarquer, à cet endroit même, un exemple de ce que l'on appelait, au moyen âge, la « proportion *hémiole* », ce passage immédiat de la mesure ternaire à la mesure binaire que nous retrouvons jusque dans les œuvres de Bach et de Hændel. (Cfr. Messias, chœur nº 3, mes. 35.)

En voulant affirmer le rythme, Buxtehude, inconsciemment, le brise. En effet, la pédale marque un temps fort sur le 3e temps, et nous avons, en prenant pour têtes de mesures les notes surmontées d'un signe:

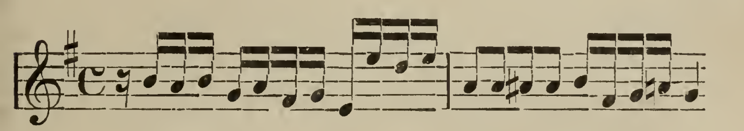


page suit, brillante, aux notes nombreuses et rapides, que la pédale ne pourrait suivre, délaissée à présent, et l'esprit se repose enfin, le mouvement s'alentit, une suite harmonique pathétique arrive à souhait comme une parole calme et grave, et voici que, tout à coup, l'allure de nouveau se précipite, entraînant la pédale elle-même, puis l'abandonnant, la reprenant enfin jusqu'à la conclusion en majeur attendue maintenant.

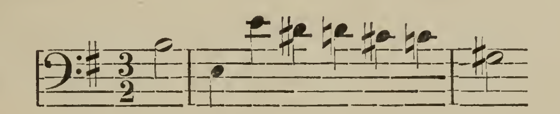
Nous devrons, à côté de l'étude de ce petit poème à forme fixe qu'est la chacone, concurremment avec le *Passacaglio*, signaler l'exubérante fantaisie des préludes et des fugues. Ces compo-



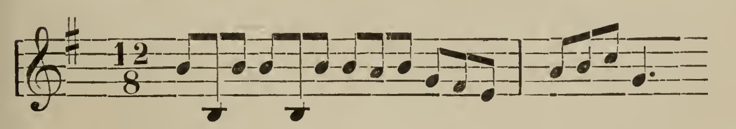
sitions appartiennent cependant à un plan défini, procédant de la *canzone* en ceci que le même thème sert à des développements distincts, écrits sur des rythmes différents. Souvent même les thèmes divers se succèdent, ne laissant à l'ensemble que l'unité de tonalité. Ainsi, la fugue en mi mineur a successivement trois thèmes [1] :



puis,



et enfin :



Chacune de ces fugues est reliée à l'autre par de ces interludes brillamment figurés, dont

[1] Cfr. Merkel (Johann) Betrachtungen über die deutsche Tonkunst im 18. Jahrhundert. — Inaugural-dissertation zur Erlangung der Doktorwürde (faculté de philosophie de l'Université de Leipzig, 1886).

Bach devait emprunter le goût, dans ses premières années du moins, aux souvenirs de ses études près de Buxtehude.

Buxtehude ne nous intéresse pas, dans le choral, au même degré que Pachelbel : c'est encore un « coloriste ». Du reste, il fut toujours plus mondain que religieux, transformant même l'église Sainte-Marie en salle de concerts, concerts spirituels si l'on veut, mais les églises ne sont point des temples élevés aux beaux-arts, modalités, il est vrai, plus approchées de l'essence divine que toutes autres ; mais alors il conviendrait de dire que le panthéisme, doctrine philosophique, n'a jamais été une religion pratiquée[1].

[1] Ces concerts furent inaugurés en 1673 ; c'est sans doute pour une réunion de ce genre, que l'on appelait « Abendmusik », musique du soir, que furent composées les chacones et la Passacaille.





PRÉLUDES ET FUGUES DE J.-S. BACH

« TOCCATE » — FANTAISIES — LA PASSACAILLE
LES SONATES

L'histoire des compositions pour orgue de J.-S. Bach (les compositions libres surtout, où il n'a pas le choral à interpréter) comprend, si l'on veut, trois périodes, correspondant aux phases de sa formation.

De quel intérêt n'est-il pas de constater les conquêtes nouvelles que fait Bach, ses premières productions annonçant d'abord ce qui fut fait par d'autres, établissant, pour ainsi dire, le bilan des ressources *actuelles* dont il pourra profiter, les dernières œuvres enfin, intégrales et définitives, montrant l'immense carrière fournie depuis ce

point de départ, et donnant ainsi la mesure exacte de ce qui appartient en propre à l'auteur de l'« Art de la Fugue ».

Il serait puéril de se demander si Bach se proposa de créer ou même de réformer : ces périodes, que nous délimite une analyse historique et esthétique, ne sont qu'une vue de notre esprit. Bach, lorsqu'il imite, au début, ses contemporains ou ses aînés, ne peut évidemment, dans une forme d'art où le procédé technique tient une si large place, produire des œuvres absolues d'emblée : supposons, au surplus, que ces premiers essais il les eût gardés par devers lui, ne nous laissant connaître que les grandes compositions où il se caractérise tout entier, — les premières considérées comme de simples cahiers d'études, — voilà, sans doute (de telles œuvres atteignant d'un seul coup une telle perfection), un spectacle qui eût ravi les historiens. Bach ne donna pas cette satisfaction à son amour-propre, ne la soupçonnant pas ; il est permis de penser que ce petit organiste allemand qui se contentait modestement de faire, pour chaque dimanche, un choral ou une fugue, faisait tout simplement du mieux qu'il pouvait, heureux et

amusé de travailler et, qu'un beau jour son génie se trouva institué, de tout le travail très consciencieux antérieur et de quelque chose qui s'y ajouta, parce que c'était lui. Cet élément-là, qui est spécifique du génie, nous tâcherons à le saisir de très près; mais, hélas! comme dans toute analyse, nous ne pourrons pénétrer son essence, et il devra nous suffire de l'objectiver aussi bien que possible.

Dans le premier stade, Bach dénombre ses ressources : de ses compatriotes il prend, à Buxtehude, le mouvement, le pittoresque du rythme; à Pachelbel, ce caractère intime qui répond assez bien à ce que l'on nomme « allemand », en parlant de certains *lieder* populaires. Aux Français il emprunte les ornements, *fleurtis* plus recherché qu'aimable, et cette pompe, souvent majestueuse, qui se rapporte, là aussi, au « grand Roi »; aux Italiens, la grâce et ce nombre parfait, patrimoine exquis de l'antiquité, jamais prescrit.

Répétons encore une fois que ces premières productions sont comme un dénombrement de ressources; il importe peu qu'on les traite de pastiches ou de centons : aussi peu que de sa-

voir, par exemple, que Michel-Ange enfant copia souvent telle statue de l'antique, avec cette différence toutefois que cela eût pu le désespérer, tandis que Bach, nous n'en savons rien, pressentait peut-être qu'on n'en était encore qu'à des maquettes.

Buxtehude, Pachelbel, Froberger, F. Couperin, Frescobaldi et d'autres encore, — pourquoi les citer tous ici, — auront eu, par ainsi, le mérite précieux d'avoir préparé un instrument pour Bach : leur valeur, au reste, n'est pas amoindrie par une telle constatation, pas plus que Bach n'en est diminué ; il est bien difficile, en effet, de juger d'un homme de génie en dehors de la chronologie. On ne pourrait donner aucun exemple, soit dans le domaine de l'art, soit dans le domaine des sciences, d'un homme créant d'autorité, sans que rien l'ait pu aider dans sa conception originale. Aristote a-t-il créé le syllogisme ou n'a-t-il pas simplement glané autour de soi des bribes de procédés rudimentaires ? Bach n'est-il pas l'Aristote de la musique, le maître du raisonnement musical, — un Aristote disant ses syllogismes dans une forme belle en soi, abstraction faite de l'idée qu'elle revêt, —

et une fugue est-elle autre chose qu'un syllogisme?... Jenner (et c'est volontairement que nous prenons des gloires devenues banales) n'invente pas intuitivement la vaccine : il constate, par un hasard heureux, que certains vachers ne prennent pas la petite vérole, a la chance de tomber juste, en rapportant cet événement à sa cause, et l'homme de génie est sans contredit Pasteur, qui généralise, un siècle plus tard, aidé par surcroît d'une foule d'autres travaux, de Davaine, Villemain, etc.

Citer Jenner, en l'espèce, est mieux qu'amusant : pensez à Frescobaldi ; n'est-il pas le Jenner de la fugue?...

Défions-nous, au surplus, du besoin de classer les grands hommes par ordre de mérite ; c'est l'évolution du génie de Bach que nous voulons étudier ; il y a dans cette entreprise tout un côté d'analyse psychologique auquel nous souhaitons qu'on trouve de l'intérêt, mais il n'entre nullement dans notre dessein de conclure de ce qui précède à un amoindrissement de l'originalité de Jean-Sébastien.

Voilà donc cette première période. Bach, chaque jour, s'est rendu compte de ce que « don-

naient» les procédés de Buxtehude, ou les procédés de Pachelbel, etc. Il en use, de ces procédés, il fait du Pachelbel, il fait du Buxtehude : bien plus, il imite leurs élèves, et même de moindres. Il ne «généralise» pas encore. Qu'il disparaisse à ce moment, qu'il cesse d'écrire, son œuvre ne présenterait d'autre particularité que la manifestation, non douteuse, d'un esprit merveilleusement assimilateur. Cet intérêt s'augmente, si nous considérons ce qui suivit ; dès lors, nous pouvons légitimement donner le nom d'embryonnaire à ce qui, dans cette première époque, transparaît de son individualité.

La deuxième période est une période de formation : Bach commence à généraliser. Une pièce de cette époque, prise en elle-même, ne peut plus aussi aisément se rapporter à tel de ses devanciers. Si pastiche, de combien d'originalités différentes, et si centon, d'une mosaïque de nuances bien diverses; le tout pétri cependant d'une main dont la trace est déjà caractéristique, l'habileté maîtresse. Ce que Bach a disséqué, il le reconstitue suivant une diathèse à soi. Qu'un artiste exhume les fragments d'un ancien retable, à la sculpture enfantine, sa per-

sonnalité se trahira dans le rapport nouveau qu'il pourra donner à ces proportions d'un autre âge, qui ne se sont pas témoignées à lui d'une tenue nécessaire. Ainsi de Bach... Plus encore, et tel le peintre qui voulait arracher à chaque forme de la beauté humaine ce qu'elle a de surhumain, cherchant la beauté absolue comme terme à la sélection indéfinie d'un contingent. Apelle est-il arrivé, de traits humains, à composer une image divine? Ses contemporains l'ont dit; tant subjective est l'histoire, réduite à des témoignages, que nous n'en savons rien. Quelque chose de plus, et c'est l'œuvre même, celle de la dernière période du moins, nous montre que Bach, sans atteindre peut-être cette immanence, dont l'infini ne nous appartient pas, s'en est du moins dévolu l'inaliénable, puisqu'on n'a pu depuis, sur ce terrain, je ne dirai pas l'égaler, mais le suivre. C'est comme pour les symphonies de Beethoven, il a barré lui-même sa propre route et forcé ses disciples, pour être maîtres à leur tour, à élargir quelque autre sentier.

Nous allons, par l'analyse chronologique, — autant qu'il est possible d'en obtenir la succes-

sion, — des œuvres de Bach que nous étudions ici, montrer au lecteur la raison d'être du classement que nous avons indiqué.

Il est bien entendu que ces limites n'ont rien d'absolu, intervenant plutôt comme points de division de notre travail.

I

Si la première période paraît se terminer dans les premières années de Weimar, vers 1712, — nous expliquerons pourquoi, — on ne saurait trop fixer une date à son début, reculé peut-être aux années d'études de Lunebourg. Ainsi nous le témoignent un prélude et une fugue [1], en ut mineur. L'inexpérience du jeune compositeur se trahit ici à chaque mesure : la mise en œuvre timide des ressources de l'orgue indique même quelque chose de plus, la crainte de s'aventurer en dehors des limites assignées

[1] Ed. Griepenkerl et Roitzsch. Collection Peters, cah. IV, nº 5.

à une virtuosité précoce peut-être, mais pas encore maîtresse de l'instrument. Voyez comment est traitée la pédale, pierre de touche de l'organiste ; dans le prélude, elle ne sert qu'à asseoir l'harmonie, doublant souvent les notes de la main gauche. Et n'est-ce pas un artifice vraiment puéril que celui de ce récitatif qui, dès le commencement, lui est confié, comme pour annoncer une habileté qui se dément dès que l'attention de l'exécutant doit se partager, d'autres parties intervenant. De même dans la fugue; la pédale ne reprend le thème (un vrai thème de marche funèbre, avec ce roulement lugubre du même motif, entrecoupé, puis répété en des tierces différentes) qu'après que toute polyphonie a cessé ; elle ne semble paraître que pour affirmer la conclusion, retardée d'ailleurs par une sorte de *coda* bien intempestive. Quant à la conduite de la fugue, elle est loin d'être parfaite : les parties s'étagent, laissant la phrase caractéristique à la voix supérieure, maigrement accompagnée; sans être longue, elle paraît languissante, et l'intérêt ne renaît qu'à la venue de la pédale et quand ce n'est déjà plus une fugue.

La tonalité d'ut mineur, d'une tristesse pro-

fonde, devait être alors bien familière à Bach à cette époque : une fugue du même ton[1] nous paraît en effet contemporaine de la précédente.

Mêmes caractères, pédale plus insignifiante encore, mais dans la poésie de l'œuvre, dans son impéritie même, toute une signification.

Tout en laissant à Schubert la « Symbolique des Tonalités », et non sans nous défier de cette manie, dont les résultats sont parfois ridicules, d'expliquer toute pièce de musique en la rapportant à des phénomènes extérieurs, nous ne pouvons refuser à cette fugue d'être, dans une certaine mesure, l'image de tout ce que la vie de Bach avait d'indécis quand il la composa. Le rythme du thème ne se précise qu'à la fin de la troisième mesure, et chacun de ses fragments sert de terme à une progression harmonique, sans que pour cela la tonalité s'impose franchement. Cette double ambiguïté donne à l'ensemble l'impression d'un regret mal défini ou d'un désir qui s'ignore. N'est-ce pas là toute l'âme d'un adolescent ?

L'exagération même du sentiment intime au

[1] Ed. Peters, cah. IV, nº 9.

profit de la mélancolie, tendance particulière à Bach, rapporte avant tout ces deux premières œuvres, dans leurs lignes générales, à Pachelbel. La technique s'en rapproche aussi : le contrepoint n'est pas encore très riche. Comparez du reste (la deuxième fugue surtout) à certaines œuvres de Pachelbel, et en particulier à la fugue en mi mineur dont nous avons cité le thème dans notre étude sur ce musicien.

D'autres traces y transparaissent aussi, dans les conclusions mouvementées par lesquelles ces compositions se terminent : ces nouvelles formules appartiennent à l'école de l'Allemagne du Nord, dont Reinken et Buxtehude étaient les glorieux représentants. Bach avait reçu de Bœhm la clef de leurs œuvres : jamais il n'imita de Pachelbel aucune composition avec la ferveur qu'il mit à copier les préludes et les fugues de Buxtehude, peut-être parce qu'il était plus près, par ses qualités natives mêmes, du premier.

Avant même son voyage à Lubeck, Bach conçoit des pièces tout entières dans ce style mouvementé. Nous voulons parler d'un prélude

en sol majeur[1] et d'une fugue en la mineur, accompagnée d'un prélude du même ton[2].

Le prélude en sol majeur nous paraît antérieur au stage de Bach près de Buxtehude, à cause de sa parenté intime avec un prélude de Bruhns[3] écrit dans le même ton[4].

Bruhns était, il est vrai, un des meilleurs élèves de Buxtehude, mais rien de plus, et il nous semble que Bach, familiarisé avec le maître, ne dut plus tenir aussi grand compte de ses disciples.

C'est le même feu, la même allégresse que dans la composition de Bruhns, mais moins heurtée et, par contraste, traversée d'épisodes attristés. En nous exprimant la joie, Bach vou-

[1] P. VIII, 11.

[2] P. III, 9.

[3] Né à Schwabstædt (Sleswig) en 1666, Bruhns mourut à Husum en 1697; il y était organiste et avait rempli les mêmes fonctions, pendant quelque temps, à Copenhague.

[4] Ce prélude est publié dans l'ouvrage de Commer (op. cit. nº 5) et suivi, dans ce recueil, du choral «Nun komm der Heiden Heiland» (Veni Redemptor gentium), du même auteur; ce sont les deux seules œuvres qui nous en restent.

drait-il nous rappeler qu'il n'en est point de complète, que le deuil l'accompagne toujours.
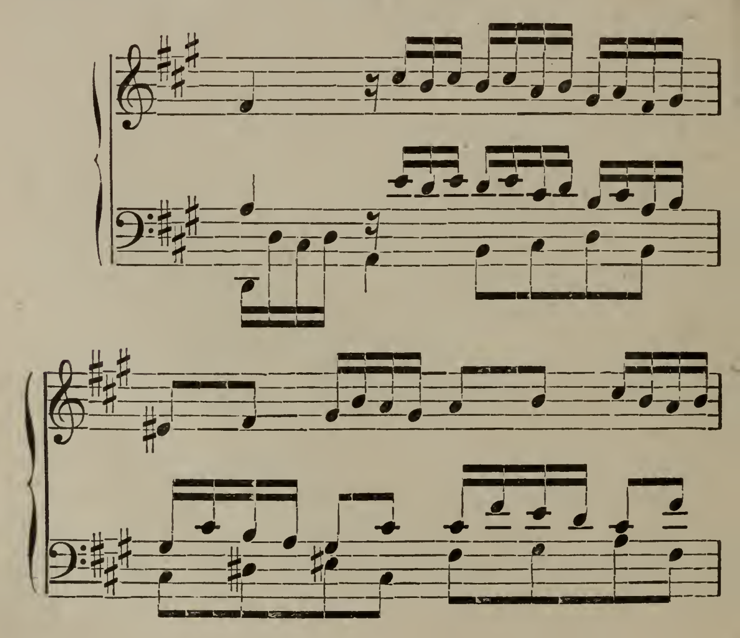
Ces quelques mesures syncopées en mineur, — pas même du ton relatif, — nous surprennent, au milieu de cette gaîté, comme un *memento mori;* et cela suffit pour détourner le sens de la seconde partie de l'œuvre, au profit d'un idéal plus élevé. Lorsque le motif joyeux reparaît, ce n'est plus avec la même allure mondaine : replié en des imitations qui l'indéfinissent, tempérant la vivacité du rythme en faveur de l'épanouissement du son, il semble plutôt nous informer d'une paix qui n'aura pas de lendemain.....

Ce prélude est déjà d'une haute portée artistique ; on ne peut en dire autant du prélude avec fugue en la mineur, que nous avons énoncé en même temps. Qu'il soit antérieur également au voyage de 1705, nul doute; il fallait que Bach connût bien mal encore la véritable signification de Buxtehude, pour le piller aussi maladroitement.

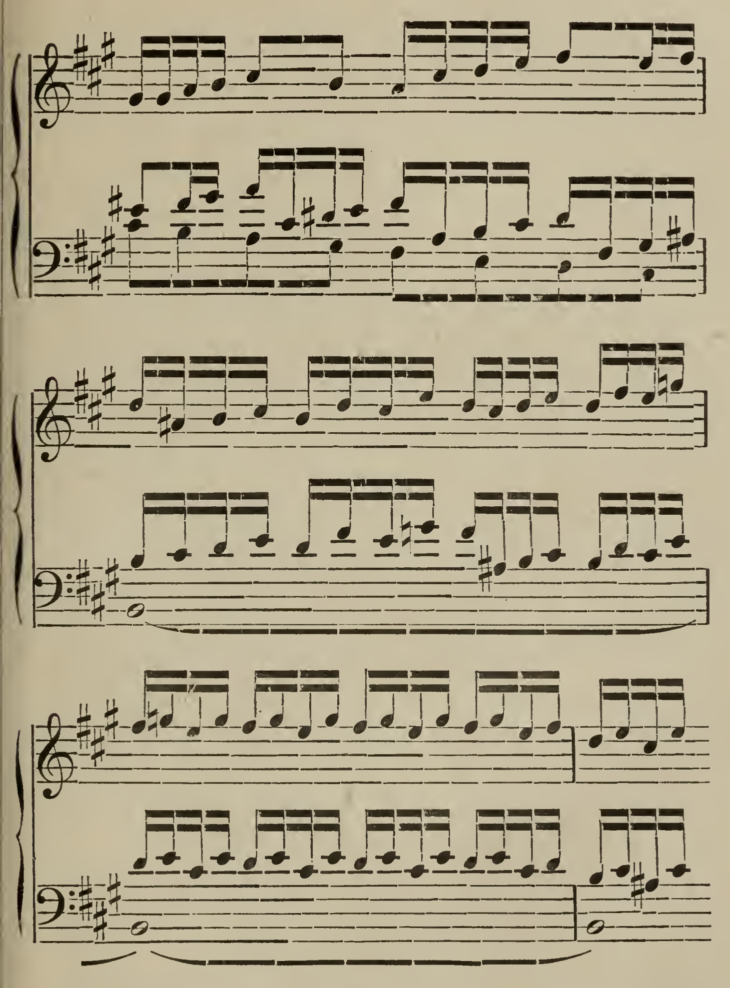
Il ne reproduit que les défauts de son modèle, ne le suit que dans des impasses, aggravant ses fautes par la gaucherie qu'il met à les commettre. Ce n'est, en somme, qu'un ramassis de

formules glanées au hasard, juxtaposées au petit bonheur d'une tonalité. Le thème de la fugue, qui succède à un court prélude dénué d'intérêt, est d'une rare sécheresse, égale à la pauvreté du contrepoint. L'interlude qui suit renferme des harmonies incorrectes, désagréables surtout, — de même que par l'agitation du prélude et de la fugue il voulait atteindre au mouvement de Buxtehude [1], Bach espérait arriver à l'expres-

[1] Il est curieux de comparer cette œuvre avec le prélude en fa dièze mineur de Buxtehude: en particulier avec ce fragment (éd. Spitta, nº XII, p. 68):



sion de ses suites harmoniques, audacieuses pour son époque[1], — et reprend une nouvelle

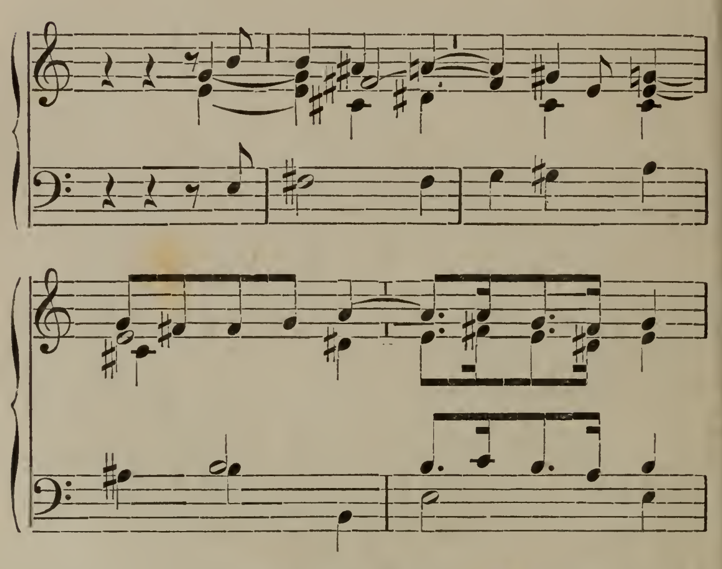


[1] Par exemple, dans la chacone (N° III, page 15, mes. 8 et sequ.), dont nous avons donné l'analyse :

fugue monotone, terminée cependant d'une façon plus intéressante.

Mieux inspiré dans ses imitations, ou mieux servi par son talent, se révèle Bach dans une composition en trois parties, jusqu'à présent peu connue [1], « Fantaisie » en sol majeur.

Les deux premières parties sont encore assez



[1] P. IX, 6. — Dans cette édition, cette œuvre porte le titre de *Concerto*, à cause, sans doute, de sa forme en trois parties: c'est ainsi, du moins qu'elle était signalée dans la collection de Griepenkerl. Un manuscrit, provenant de la succession de l'organiste Westphal, de Hambourg, lui donne ce titre: « Fantasia, clamat in G ♮, di J. S. Bach. »

faibles, préoccupées, peut-être déjà, de la musique italienne entendue et jouée dans les quelques mois passés, en qualité de violoniste, dans l'orchestre du prince Ernest de Weimar. La troisième est remarquable, du moins comme pénétration de ce qu'avait de plus élevé le style de Buxtehude. Sur une gamme, énoncée à la basse en thème de chacone, se croisent les autres parties; c'est l'opposition des vagues bouillonnantes à la montée lente du flot, symbolisée par le calme implacable du motif fondamental dont l'intensité, obsédante, croît par sa répétition même.

Nous retrouverons dans bien des œuvres de Bach de ces montées et descentes de gammes, d'intentions différentes. Elles nous apparaissent encore dans une œuvre toute voisine de celle-ci: une fantaisie[1], en sol majeur également, où l'échelle diatonique sert de base à des harmonies d'un intérêt habilement ménagé, qui s'augmente par la marche ininterrompue de cinq parties réelles.

Ces œuvres ne sont déjà plus de vulgaires

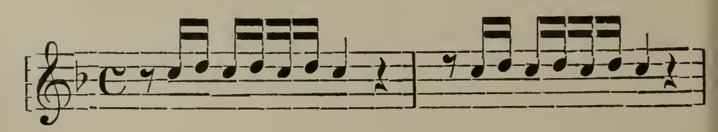
[1] P. IV, 11.

plagiats; une lueur de personnalité s'y éclôt. De même dans l'expression du prélude et de la fugue en mi mineur[1]. Si le souvenir de Buxtehude y est encore évoqué, c'est dans ce que son talent a de plus discret, et non plus dans ce que sa fantaisie a d'original, ressource personnelle qu'un imitateur échoue toujours à détourner. Maints détails, dans l'écriture, appartiennent à l'organiste de Lubeck: ainsi ces accords détachés qui font si bien ressortir, en la syncopant, la suite navrée des notes dont ils accentuent le sanglot toujours plus profond, les dernières périodes répétant la première fragmentée en deux plaintes plus amères.

Et ce thème de fugue, commencé sur la dominante, en deux tronçons séparés, nous en avons vu d'analogues dans Buxtehude; mais là cette redite du motif avait toute l'intensité d'une joyeuse affirmation[2].

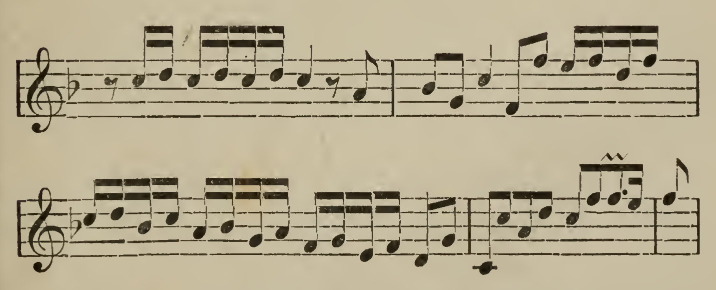
[1] P. III, 10. Édition W. Rust (*Bach-Gesellschaft*) année XV, page 100.

[2] Ce thème, par exemple :



C'est ici une interrogation tremblante, balbutiée, qui semble craindre une réponse ; le prélude parlait d'une douleur solitaire, aussi intime que désespérée : dans la fugue elle dialogue avec elle-même ; on dirait de voix qui s'entretiennent d'un malheur public.

Que si l'on ne doit pas chercher « dans une œuvre musicale l'exposition de quelque état d'âme ou de quelque histoire de cœur »[1], on ne peut nier toutefois que la musique exprime «l'en soi, la volonté même [2] » de phénomènes psychologiques, en ce sens du moins que l'intérêt de certaines œuvres d'art, — en dehors de toute raison esthétique, — est corrélatif à la disposition d'esprit avec laquelle on y participe. Ceci peut expliquer la place occupée, dans les œuvres



[1] Hanslick : *du beau dans la musique* (trad. Bannelier).

[2] Schopenhauer : *Lichtstrahlen aus seinen Werken.* (J. Frauenstædt, Leipzig, 1874, p. 128).

de Bach, par cette composition, dont une analyse technique nous montrerait les nombreuses faiblesses.

Ce sens intime trouve une opposition dans la *Toccata* et fugue en ré mineur, qui se rapporte, chronologiquement, à la même phase, — c'est encore du Buxtehude, — mais est conçue dans un style surtout pittoresque. Il ne lui manque qu'un argument pour appartenir de plein droit à la musique à programme. L'éblouissement de deux éclairs rapides, un coup de tonnerre, grondant formidablement dans les répercussions d'un accord longuement disjoint, et sur le fracas, accru par sa durée, d'une pédale profonde ; le vent, puis la grêle : nous sommes dans l'orage classique. Toute de virtuosité, à la portée même de ceux qui ne prisent dans les arts que l'illusion donnée, cette *Toccata* a dû procurer à Bach d'éclatants succès dans ses voyages aux petites cours allemandes et contribuer pour une bonne part à l'extension de sa renommée locale. Ce qu'un tel jugement a de péjoratif mis à part, cette œuvre, pour être, de par l'intention, inférieure, marque, quant au procédé, un immense progrès accompli.

Cette composition appartient à toute une série d'œuvres de virtuosité : ainsi le prélude et la fugue[1], en mi majeur dans l'édition de W. Rust, en ut dans l'édition de Griepenkerl, ainsi surtout la célèbre fugue en ré majeur[2].

Malgré une technique supérieure, ce prélude et cette fugue sont encore de la première manière : la division en plusieurs parties, certains traits montrent que les premières influences subies par Bach sont impartagées encore. Il y a cependant un peu de la majesté de l'ouverture française dans le prélude pompeux : on peut voir aussi dans l'*alla breve*[3] un rappel des compositions italiennes du même nom. C'est ainsi que par des détails, plutôt que dans l'ensemble, se trahissent de nouvelles études ; le thème de la fugue se réclame, du reste, de Buxtehude par sa coupe (cf. le thème en fa cité plus haut) et par son mouvement.

[1] P. III, 7. B. G. XV, p. 276. Cette œuvre porte aussi le nom de *Toccata*. Elle présente cette particularité d'être divisée en quatre parties, d'où peut-être cette mention : *concertato*, qui l'accompagne dans un manuscrit. C'est plutôt une imitation des compositions de Buxtehude à mouvements variés.

[2] P. IV, 3. — B. G. XV, p. 88.

[3] P. III, 5. — B. G. XV, p. 112.

Héritage de Buxtehude aussi que le prélude et la fugue en sol mineur [1] : le prélude surtout, avec cependant une recherche d'harmonies brisées, à peine employées encore, et la fugue, par les notes répétées de son thème. Supérieure à toutes les fugues dont nous avons parlé jusqu'à présent, celle-ci se remarque par le maintien constant d'une stricte polyphonie à quatre parties ; l'aisance et la vie qui règnent dans le contrepoint, surtout aux entrées du thème, la souplesse des imitations témoignent d'une richesse nouvelle, d'une habileté sûre, maîtresse d'elle-même.

Nous devons encore citer, pour cette période, une suite de huit préludes et fugues [2], très simples, mais déjà d'une tenue très ferme. Ce sont,

[1] « Il n'est pas nécessaire, dit Matheson, d'indiquer la vitesse d'un « alla breve »; ce mot suffit pour animer les cerveaux les plus épais, dénouer les mains les plus gourdes. C'est, par comparaison, comme si l'on disait : hue ! à un cheval. » Grosse-General-Bass Schule. Hambourg 1732.

[2] P. VIII, 5. Ces préludes proviennent de la succession de G. Pölchau, musicien renommé à Hambourg au siècle dernier.

sans doute, des œuvres que Bach destinait à des élèves.

Bach va bientôt s'affranchir des limites que lui avait prescrites l'étude de ses premiers maîtres ; en possession de toutes leurs ressources, il va en acquérir d'autres, élargissant son champ d'horizon, merveilleusement préparé, du reste, par ces premiers travaux, à s'assimiler de nouvelles conquêtes.

II

C'est pendant les premières années que Bach passe à Weimar, qu'intervient dans son évolution, s'impose plutôt, un nouveau facteur, et cela sans qu'il le cherche, simple résultat de ses nouvelles fonctions.

La cour de Weimar se distinguait, dès cette époque, parmi les cours allemandes, par une culture plus raffinée, un goût des choses de l'art qui ne devait plus se démentir jusqu'à notre époque.

L'impulsion, cette fois, ne venait pas du prince régnant. Wilhelm-Ernst était un homme instruit, il est vrai, et sa chapelle compta de bons artistes ; mais, absorbé dans une vie solitaire[1], très pieux, occupé de bonnes œuvres, le duc laissait à son neveu, Johann-Ernst, le soin d'encourager ses musiciens. Musicien lui-même, Johann-Ernst[2] jouait du clavecin et du violon; il avait

[1] Né en 1663, le duc Wilhelm-Ernst régnait depuis 1683. Veuf de bonne heure, resté sans enfants, il menait une vie assez retirée; qu'on en juge par ceci : tout le monde, au château, la « Wilhelmsburg », devait être couché à 9 heures en été, à 8 heures en hiver. Il avait un goût très marqué pour les études et les discussions théologiques, — il réunit en 1710 un synode de 100 pasteurs, — et fonda ou répara plusieurs églises ou « séminaires ». La numismatique l'intéressait aussi. Cette austérité était quelque peu tempérée par des concerts, exécutés, dit J. O. Kœhler (Historische Münz-Belustigung, Nuremberg 1730), par 16 musiciens choisis, revêtus d'habits à la hongroise (Bach en tzigane!!!). De plus, le duc avait, en 1696, fait bâtir un théâtre; le privilège accordé à la troupe de Gabriel Mœller, « Hof-Comœdiant », ne fut pas de longue durée : en 1709, il n'en était plus question.

[2] Le prince Johann-Ernst était d'une faible complexion, — il devait mourir en 1715 à 19 ans, — et le seul moyen de soulager ses insomnies était, pour lui, de garder Walther, son maître de musique, dans sa chambre des nuits entières pendant lesquelles il lui jouait ses morceaux favoris.

même appris les éléments de la composition près de Walther[1] : la musique devait convenir à son tempérament maladif, surtout cette musique de chambre italienne, concertante, dont le charme discret était bien approprié à ce valétudinaire, qui pouvait y faire sa partie.

L'esprit tout différent de Bach devait retirer, de la fréquentation avec de telles œuvres, tout un enseignement ; précisément l'heure vient de sonner pour lui d'en profiter à souhait ; il est maître de sa virtuosité, et d'une habileté de main, d'un métier qui lui permettent de choisir dans les idées qui se pressent en foule dans son imagination ; réussir dans ce choix, c'est déjà faire œuvre d'art ; mais ordonner ces idées, une

[1] Johann Gottfried Walther, né en 1684, était depuis 1707 organiste de la ville, à Weimar. Il n'était pas seulement bon musicien, mais encore théoricien de valeur; s'il reçut de Bach, son ami, les principes de la vieille école de Sweelinck, dont les traditions étaient passées dans l'enseignement de Reinken et de Buxtehude (Cfr. J. G. Walter als Theoriker. — Étude de Gehrmann dans *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1891), Bach dut, de son côté, retirer d'autres avantages de ce commerce: Walther était un harmoniste remarquable et, par sa connaissance approfondie et de longue date de la musique italienne, il ne resta sans doute pas étranger aux nouvelles études de Bach.

fois la sélection opérée, c'est être un grand artiste.

Les Italiens eurent justement, dès longtemps, la notion de la belle ordonnance : ce côté architectural de l'art ne pouvait échapper à ceux-là mêmes qui goûtèrent toujours, dans les œuvres plastiques, l'harmonie des lignes.

Ce que les Allemands purent emprunter à ces compositeurs, ils le trouvèrent surtout, ceci est à noter, dans les œuvres concertantes pour instruments à cordes. On peut dire, en effet, sans exagération, qu'ils en savaient assez, pour eux s'entend, aussi bien au point de vue de l'écriture pour orgue que de l'écriture pour les voix, mais ils n'avaient point de violonistes [1], en ce

[1] Je ne parle pas des virtuoses. On sait l'étonnement produit sur Corelli, le grand violoniste italien, par le jeu de Nicolas Strungk, de Celle : « Je m'appelle *Arcangelo*, dit-il à ce dernier, mais vous méritez le nom d'*Arcidiavolo* ». Il ne faut pas oublier non plus le vieux maître J. Franz Biber, né en 1638, mort à Salzbourg en 1698, et dont l'influence est sensible pour la création de la sonate de violon.

Mais ce que les Allemands recherchaient n'était pas, répétons-le, du domaine de cet instrument expressif; ils ne pouvaient se contenter d'un simple chant; il leur fallait une harmonie complète. Ainsi Bruhns, cet

sens que personne chez eux ne savait écrire pour cet instrument avec la clarté, l'expression qu'il réclame. Les Italiens leur apportèrent quelque chose de plus, sinon de bien différent : les mouvements intéressants et curieux, l'équilibre parfait des phrases musicales, la recherche et le raffinement dans le dessin, à quoi ils tâchèrent toujours, depuis que chez eux était éclose, puis s'était affirmée la monodie. L'on conçoit aisément qu'avec les instruments les procédés changent, ce qui ne veut pas dire pourtant qu'un procédé d'écriture puisse être exclusif à tel instrument : écrivant pour les cordes, telles formules s'imposèrent aux Italiens, qui devaient enrichir les compositeurs pour orgue. Nous voulons parler surtout des sonates et des concertos.

S'il manquait encore à la sonate cette unité provenant du développement de deux thèmes ingénieusement combinés, d'un bilatéralisme

élève remarquable de Buxtehude pour l'orgue, et violoniste d'un talent extraordinaire, s'asseyait devant le pédalier de son orgue, le violon à la main, et faisant la basse avec les pieds, jouait à quatre parties, exécutant les trois autres sur son violon.

nécessaire, que devait lui donner Ph. Em. Bach, avait-elle déjà, du moins, ces divisions bien arrêtées, indiquées par la diversité des mouvements : la première partie d'une allure vive, toute en dehors, la seconde lente, remplie d'expression, tandis que conclut joyeuse la troisième, rappelant parfois des rythmes de danses populaires.

Quant au concerto, ce n'était, en somme, qu'une sonate pour un, quelquefois plusieurs instruments solistes, accompagnés d'orchestre, les interventions de ce dernier donnant lieu à des nuances nouvelles, par l'opposition des « soli » et des « tutti ». La facilité que donne l'orgue de présenter ces plans différents par des changements de clavier rendait de telles œuvres particulièrement propres à être transcrites pour cet instrument. C'est ce que fit Bach. Il nous a laissé, en effet, en outre de seize transcriptions pour le clavecin, trois transcriptions pour orgue des concertos de Vivaldi[1], reproduits en

[1] Né à la fin du XVIIe siècle, Vivaldi était, en 1713, maître de chapelle de l'*Ospitale della Pietà*, à Venise; il fut ensuite quelque temps au service du landgrave de Hesse-Darmstadt. Il mourut en 1743.

entier, et la première partie d'un quatrième[1]. Ce sont plutôt des arrangements que des reproductions intégrales, et si cette appropriation à l'orgue, par des moyens spéciaux, d'une œuvre qui n'était pas destinée à cet instrument nous présente un certain intérêt, c'est plutôt l'intérêt qu'on apporte à une traduction bien faite.

Bach le voyait peut-être autrement, et était-ce pour lui un moyen de pénétrer l'essence de telles compositions, d'en établir les rapports.

De fait, nous le voyons tout de suite préoc-

[1] Cette dernière transcription nous indique une date; le titre porte, en effet: « Concerto dell illustrissimo Principe Giovanni Ernesto Duca di Sassonia appropriato all' Organo à 2 clav. e Pedale da Giovanni Sebastiano Bach ». Elle fut donc faite avant 1715, date de la mort du prince Johann-Ernst. Bach n'était pas le seul à faire de ces transcriptions. Matheson nous dit (*Das beschützte Orchester*). « Les compositions de cette sorte (*concerti grossi, sinfonie in specie*, ouvertures) peuvent se jouer aussi sur un instrument polyphone : ainsi par *curiosité* (en français) sur l'orgue ou le clavecin; il y a quelques années, l'organiste aveugle de la nouvelle église des « Dunes », à Amsterdam, le célèbre S. de Graue, a joué, en ma présence, sur son excellent orgue, par cœur, et avec une netteté remarquable, les sonates et concertos italiens les plus nouveaux, à trois et quatre parties ».

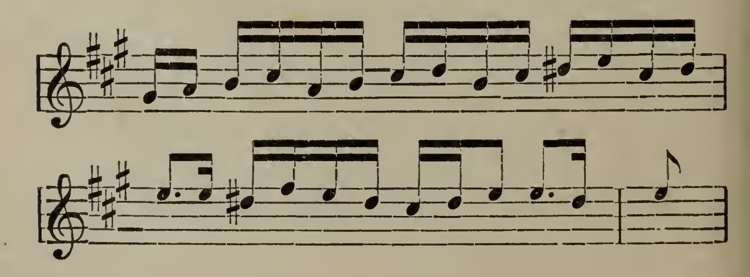
cupé de cette forme à trois parties ; ainsi dans la *Toccata* en ut majeur [1].

Le Prélude, ici, se subdivise lui-même : c'est d'abord une introduction [2], librement figurée, puis un allegro, construit, — ceci est très important à remarquer, — sur deux motifs différents [3], bien déterminés.

[1] P. III, 8. — B. G. XV, p. 253.

[2] Cette pièce date peut-être du voyage que fit Bach à Cassel, en 1714, à l'expertise d'un orgue nouvellement restauré. Du moins le trait de pédale du prélude nous fait songer à ce solo de pédale exécuté, à ce voyage, en présence du prince héritier de Hesse, avec une telle virtuosité que celui-ci ôta de son doigt une bague précieuse et l'offrit à Bach. « On aurait cru, dit Adlung (Anleitung an der Musik-Gelahrtheit), que ses pieds avaient des ailes pour se promener avec tant d'agilité sur les touches qui faisaient résonner les voix puissantes des basses. Si le talent de ses pieds lui valut du prince un aussi riche présent, qu'aurait-il dû, alors, lui donner pour le talent de ses mains. »

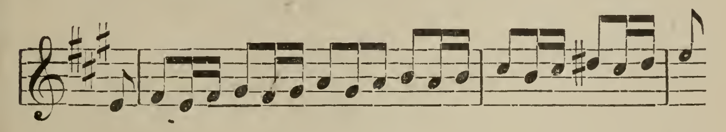
[3] Il est curieux de rapporter l'un de ces motifs à celui-ci, contrepoint d'une fugue en la majeur d'Albinoni :



Un *adagio* succède : c'est une sorte de solo instrumental, soutenu d'un accompagnement homophone tel que nous n'en avons, dans Bach, que d'assez rares exemples, souligné d'un *continuo*, tel des *pizzicati* à l'orchestre. Une sorte de récitatif[1], suite d'accords à la Buxtehude, sépare cet adagio de la fugue ; vivace, le thème de cette dernière appartient encore à la première période et rappelle divers thèmes de Buxtehude dans sa progression par tierces.

Bach ne se contente pas d'écrire dans des formes italiennes : il emprunte des thèmes aux sonates de Corelli[2], dans la fugue en si mineur[3],

surtout si l'on songe à cette première transformation que Bach lui fit subir dans une fugue de clavecin :



[1] On doit remarquer ici le repos ménagé à l'une des mains, qui pourra préparer le changement de registration nécessaire pour exécuter la fugue à plein jeu.

[2] Corelli, né en 1653, mort en 1713. Le thème dont il s'agit se trouve dans l'édition des œuvres de Corelli par Joachim (*Denkmäler der Tonkunst*, vol. III. Bergedorf bei Hamburg 1871). C'est le thème d'une fugue, deuxième partie d'une sonate d'église, *opera terza*. Cette fugue est marquée *vivace* et ne compte que 39 mesures.

[3] P. IV, 8.

et aux œuvres de Legrenzi, — on ne sait laquelle, — dans la fugue en ut mineur [1].

Nous verrons dans la suite quel autre profit Bach retira de l'étude de la musique de chambre italienne, non plus pour la logique de la composition, mais pour certains procédés d'écriture, l'écriture à trois voix, en particulier.

Cette étude ne lui suffit pas : il voulut connaître des œuvres d'orgue de compositeurs italiens. Nous avons vu qu'il avait copié de sa main les *Fiori musicali* de Frescobaldi.
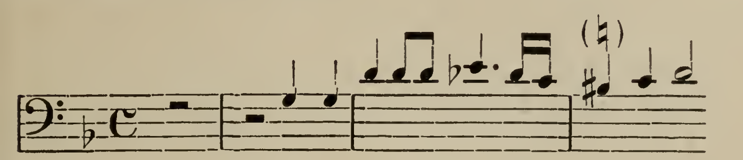
C'est de 1714 qu'est datée cette copie : elle appartient donc aux années de Weimar. La *canzone* en ré mineur [2] dut suivre de bien près ce travail; en tout cas, il est curieux d'en rapporter les éléments à leur origine.

Voyons d'abord le thème : il se trouve dans la *Canzon Dopo la Pistola* (sic), à la page 77 des *Fiori musicali* (édition de 1635), où il sert de

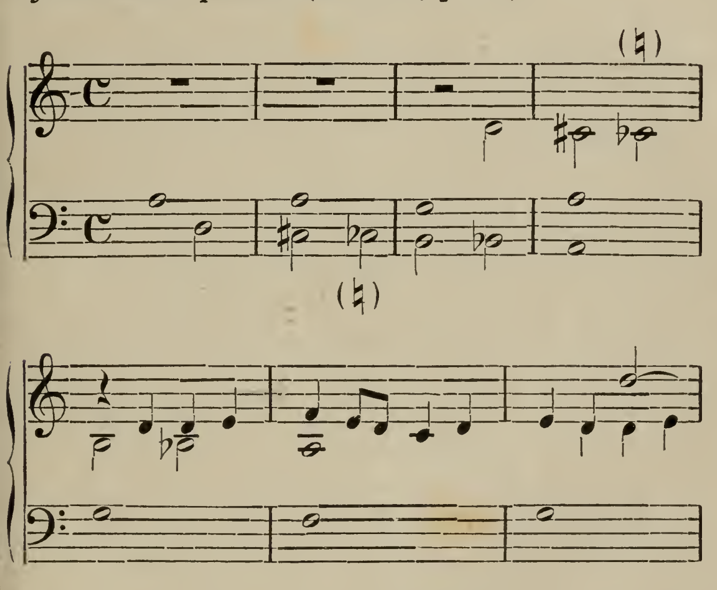
[1] P. IV, 6. — Le manuscrit de cette fugue, provenant d'Andreas Bach, porte : « Thema Legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter ».

[2] P. IV, 10.

réplique au motif principal. Frescobaldi le présente sous cette forme :



Le contre-sujet chromatique se rencontre aussi dans les *Fiori musicali*, dans le 5e verset du *Kyrie delli Apostoli* (Christe, p. 38).



En comparant de plus la 6e mesure de ce Christe avec la 10e de la *canzone* de Bach, l'on voit pourquoi, dans l'esprit de ce dernier, ces

deux thèmes se sont associés, sous l'influence de la lecture de Frescobaldi ; cette mesure contient, en effet, un fragment du thème cité plus haut, avec la modification même que Bach devait lui faire subir.
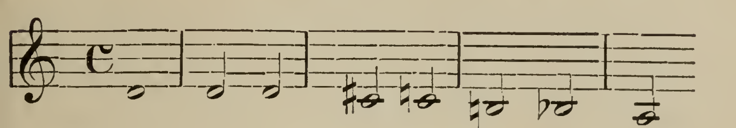
En employant, dans le cas présent, un contre-sujet chromatique, il est évident que Bach songeait à Frescobaldi, considérant, et à juste titre, l'usage fréquent de motifs de ce genre comme une des caractéristiques du style de ce dernier. Il est intéressant de remarquer ici que, tout en croyant emprunter à un maître italien, Bach ne faisait que suivre les traditions de Sweelinck [1], qui lui avait déjà fourni d'illustres exemples.

Frescobaldi, en effet, s'était approprié ces ressources pendant son séjour dans les Flandres : il les tenait peut-être de Sweelinck lui-même, qu'il dut connaître à Amsterdam. Une fantaisie de Sweelinck, éditée par R. Eitner [2], est

[1] Sweelinck, né à Deventer vers 1560, étudia à Venise près de Zarlino, et, de retour dans sa patrie, en 1580, exerça jusqu'à sa mort (1620) les fonctions d'organiste au temple vieux, à Amsterdam (Cfr. Max Seiffert. — *J. Peter Sweelinck und seine directen deutschen Schüler*).

[2] C'est la troisième du recueil: «Drei Phantasien, drei Toccaten, und vier Variationen, nach einem Manus-

composée tout entière sur cette variation du tétrachorde ionique :

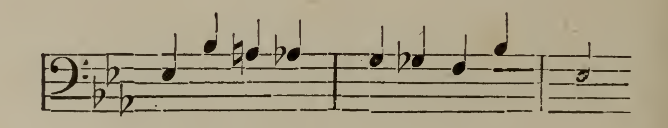


On peut rapprocher le contrepoint dont il l'accompagne de ceux de Frescobaldi et de Bach :

cript des grauen Klosters zu Berlin aus der Orgeltabulatur übersetzt und herausgegeben von Rob. Eitner (Berlin, 1870).

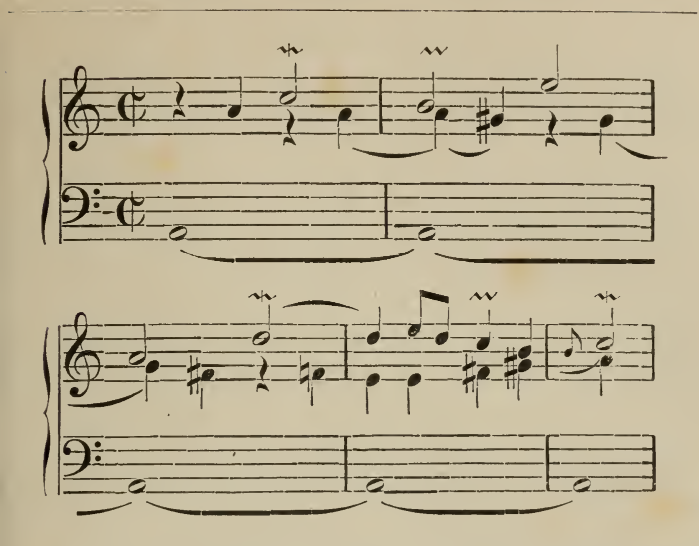
Ces formules étaient particulièrement en faveur près des organistes flamands, qui les inventèrent. Peter Philipps, organiste à Soignies, les emploie dans une « Gagliarda », et dans la « Pavana dolorosa », composée en prison, ajoute, au texte du manuscrit, une main étrangère. S. Scheidt, élève de Sweelinck, s'en sert à plusieurs reprises (Fantaisie super « Jo son ferito casso » — « Fuga quadruplici », etc.).

L'usage s'en étendant avec les années, nous les retrouvons dans les œuvres de Froberger (Toccata fatto a Bruxellis anno 1650), dans une fugue en mi bémol de Christophe Bach (1643-1703), l'oncle de Jean-Sébastien; en voici le thème :



Enfin, pour montrer combien ce motif était employé, nous citerons le commencement d'un « Point d'orgue sur les Grands Jeux » de Grigny[1].

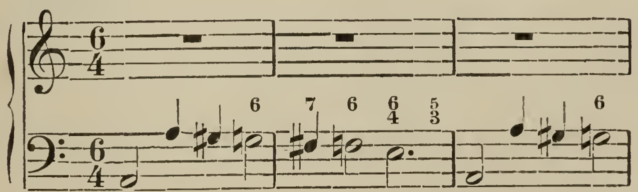
[1] Livre d'orgue (1701).
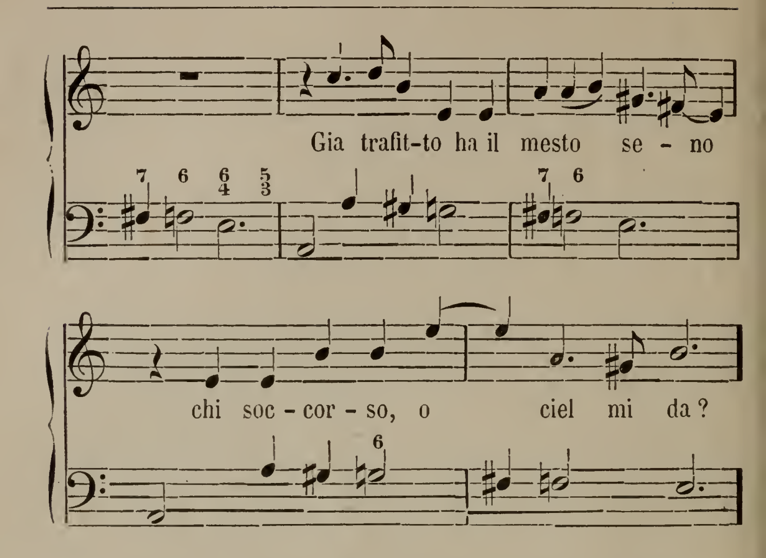


Dans la musique profane, même prédilection pour cette suite chromatique, chargée d'exprimer la douleur ou l'effroi (il est amusant de constater qu'à chaque époque musicale, tel motif ou tel accord, plus tard tel instrument, a dû évoquer un sentiment déterminé).
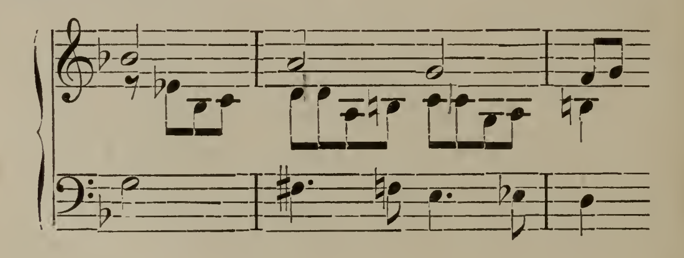
Ainsi, dans cet exemple de G. Andrea Bontempi, tiré de l'opéra « Paride », représenté à Dresde en 1662 :





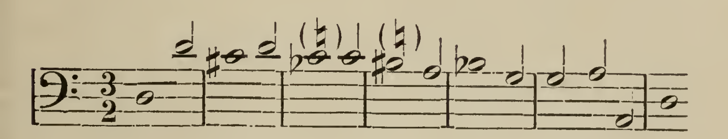


Dans la 2e « Sonate à Programme » de Kuhnau (1700) on doit voir, dans ce motif, peser la mélancolie de Saül[1] :

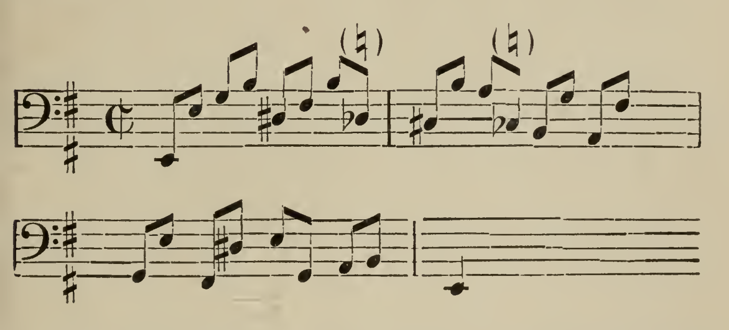


[1] Rappelons que, à l'imitation de ces mêmes sonates, Bach, composant le *Lamento* du *Capriccio sopra la lontananza del suo Fratello dilettissimo* (1704), emploie ce motif en *basso quasi ostinato*, et que, dans la cantate de Pâques de la même année, il fait pleurer l'alto sur ce même thême.

Purcell[1], dans l'«*Orpheus britannicus*» (London 1706), nous en donne plusieurs exemples. Entre autres (Book I, p. 171 : O, o let me weep ! — O laissez-moi pleurer ! —)



Et (Book I, p. 206 : Here the Deities approve).



Nous le répétons, c'est bien en réminiscence des « Fiori musicali », avec intention, que Bach, ici, met en usage une formule qui lui était, du

[1] Son compatriote J. Bull (mort à Anvers en 1628) avait déjà écrit sur ce motif une série de variations. (Cfr. A general History of Music of Charles Burney. London, 1789, p. 115.)

reste, si familière : c'est par des détails de ce genre que l'on arrive à prendre possession d'un style qu'on veut imiter. Bach, pour cela, n'oublie pas qu'il écrit à près d'un siècle d'intervalle ; c'est, si l'on veut, le tableau d'un primitif repeint par un artiste moderne qui saurait en redresser la perspective, mais lui conserverait tout son charme archaïque, ajoutant même à ce qu'il peut avoir d'aimable. Ainsi, dans la *canzone*, cette progression du soprano (à partir de la mesure 48), qui monte comme un chant des violons, puis s'infléchit dans une ligne gracieusement arrondie, opposition expressive, toute de tendresse, à la raideur austère du rythme scolastique sur lequel, en un contrepoint suranné, le contre-sujet poursuit en même temps sa marche alourdie.

Voilà qui est vraiment « cantable »[1], comme le disait Bach, qui ne craignait pas d'inventer des mots français : la seconde partie de la *canzone* qui suit cette marche délicate est écrite en

[1] C'est le terme que Bach emploie dans la préface de ses « Inventionen und Sinfonien », rédigées en 1723 pour que, par leur étude, les élèves « obtiennent un jeu *cantable* ».

$\frac{3}{2}$, suivant la règle établie, plus abstraite, et non sans longueurs.

Si toute la grâce, le tour mélodique des «*Canzone*» de Frescobaldi sont passés dans cette œuvre, un «Alla breve»[1] en ré majeur nous rappelle plutôt le travail serré, le mouvement continu des *Ricercare*, avec quelques réminiscences d'une pièce que Pachelbel écrivit dans le même ton et sous le même titre[2].

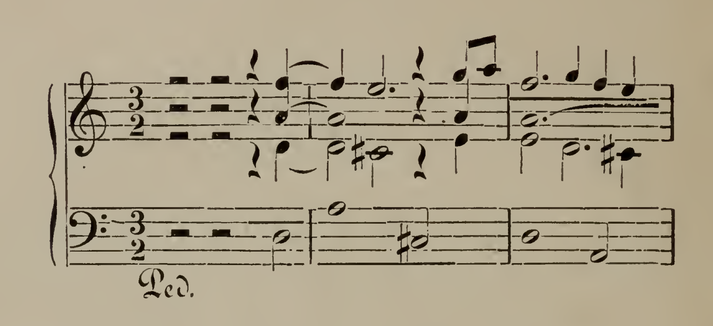
La *Passacaglia*[3] nous est un autre exemple de l'habileté judicieuse que Bach apporte désormais dans ses imitations; il se sent maintenant au-dessus de ses modèles et donne à ses pastiches la valeur d'un commentaire critique. Cette fois, il nous ramène à Buxtehude.

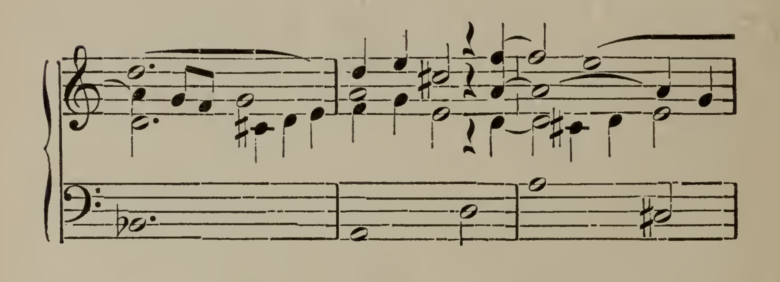
Dans les œuvres de ce dernier se trouvent plusieurs pièces du même genre, Passacailles ou Chacones, écrites sur un *ostinato*, qui n'est pas forcément maintenu à la basse sous sa forme primitive, pouvant passer aux tons relatifs ou s'annoncer aux autres parties.

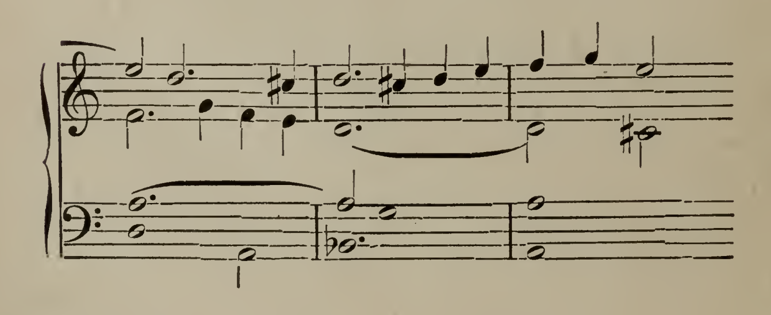
La gravité de la Passacaille de Bach (il écrit

1 P. VIII, 6.
2 Commer. Musica sacra (vol. I, nº 123, p. 137).
3 P. I, 2. — B.-G. XV, p. 289.

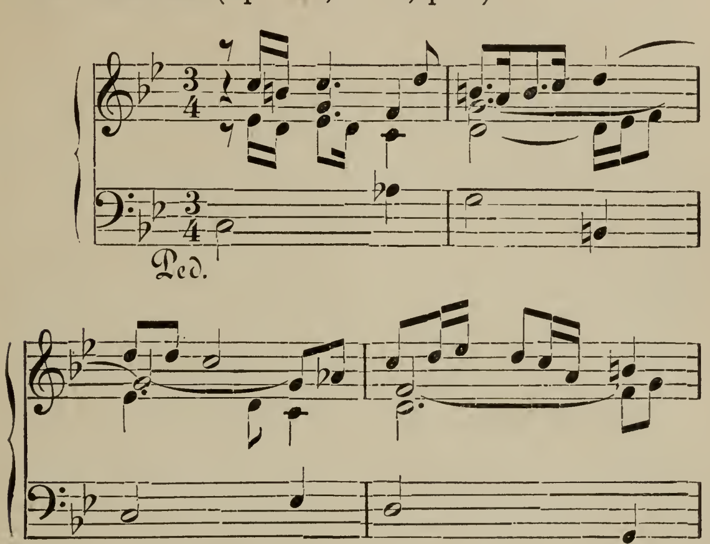
Passacaglia) ne peut, au début, nous faire oublier l'entrée si calme, mais si triste aussi, dans sa retenue, du *Passacaglio* (sic) de Buxtehude (éd. Spitta, nº I, p. 1),
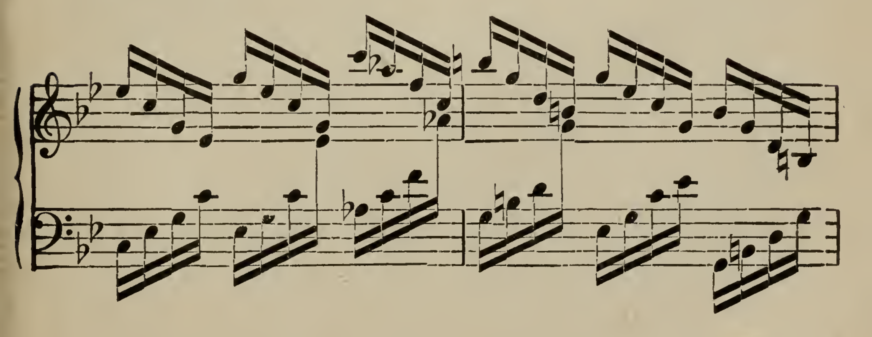






ou la profonde mélancolie du commencement de la *Ciacona* (op. cit., nº II, p. 6):

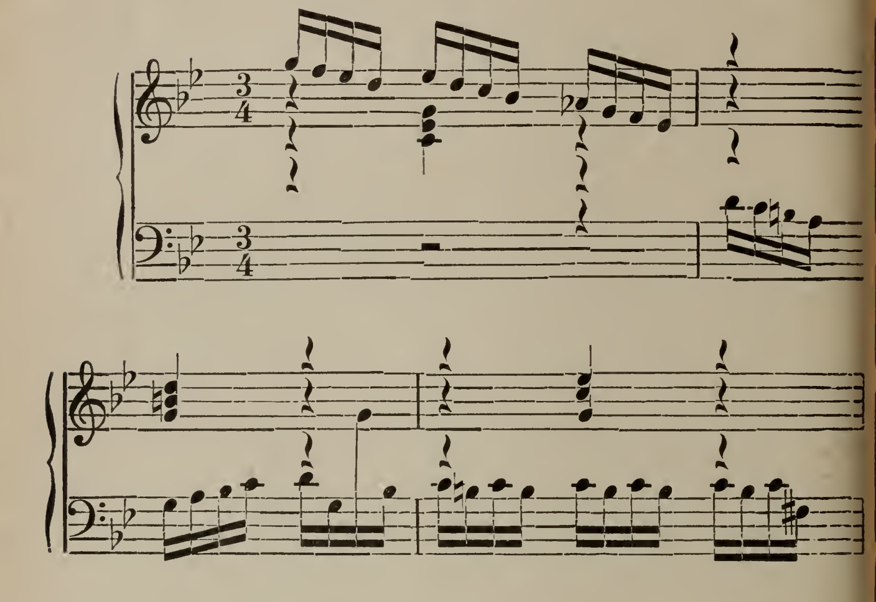


La plupart des détails se rapportent, du reste, aux deux œuvres que nous venons de citer.

Ainsi les accords brisés (à partir de la mesure 113) qui nous rappellent ces autres (Ciacona, p. 10):



les traits accompagnés d'accords plaqués (Ciacona, p. 11) :



enfin les doubles croches en triolets (Passacaglio, p. 4).

L'idée de joindre une fugue à la Passacaille est aussi de Buxtehude, qui réunit une chacone et une fugue (op. cit. nº V).

Tout ceci n'est qu'accessoire, il est vrai, et Bach se révèle dans l'étendue de la pièce (293 mesures) et dans les ingénieux contrepoints de la fugue surtout.

La *Passacaille* et la *Canzone* expriment, à notre point de vue, toute la philosophie de cette seconde période; Bach atteint, dans ces deux œuvres, le *summum* de ce qu'il pouvait alors, c'est une première maturité qu'il acquiert en traitant, il est vrai, des formes consacrées, maîtrise nécessaire pour en aborder de nouvelles.

Un progrès se manifeste dès ce moment; voyez le prélude et la fugue en fa mineur[1] : plus d'ornements inutiles dans le prélude, et, ceci surtout est remarquable, il est basé tout entier, non pas encore sur un thème nettement défini, mais sur un motif qui s'impose à tout l'ensemble, lui communiquant une tenue supérieure. Bach n'a pas encore obtenu une telle unité; tout a un sens, et le trait fulgurant de la fin est mieux qu'une cadence brillante, il a cet intérêt musical d'ajouter à la grandeur de la péroraison, affirmant la tonalité, dont les cordes reparaissent à ses détours.

Dans les deux préludes[2] en ut mineur qui por-

[1] P. II, 5. — B.-G. XV, p. 104.

[2] P. III, 6. — B.-G. XV, p. 129 et P. IV, 12 (a 5 voci). A cette dernière fantaisie se rattache une fugue, dont on n'a malheureusement que les 27 premières mesures.

tent le nom de « Fantaisies », la méthode s'accentue : c'est à un véritable thème qu'ils empruntent leur caractère un peu élégiaque, commun aux deux, aussi bien que certains détails et l'ensemble même ; l'un pourtant est un peu plus en dehors : l'emploi de deux thèmes différents en est la cause. Moins variée, l'expression de l'autre est, encore qu'un peu uniforme, plus intime.

Aux trois fugues que nous venons de citer doivent, sans aucun doute, s'ajouter, dans l'ordre chronologique, d'autres fugues appartenant à des préludes postérieurs : ce sont les fugues de la *Toccata* en fa majeur [1], et la fugue d'un prélude en ut mineur [2]. Il y a en effet, entre ces cinq fugues, une analogie remarquable, aussi bien dans la ligne des thèmes, non plus mouvementés comme auparavant, mais empruntant un peu à la gravité mélodieuse du choral, que dans la façon dont ils sont traités ; l'intérêt, dans chacune d'elles, croît à mesure du développement, et l'introduction, vers le milieu, d'un motif ac-

[1] P. III, 2. — B.-G. XV, p. 155.
[2] P. II, 6. — B.-G. XV, p. 218.

cessoire, relié au thème principal, ensuite, comme contre-sujet ou chargé d'en préparer la rentrée, leur est commune.

La *Toccata*[1], écrite dans le mode dorien, et la fugue correspondante sont peut-être du même temps; cette composition grandiose porte encore ce caractère de virtuosité recherchée que Bach devait, dans les dernières années, complètement abandonner.

III

En quittant l'orgue du château de Weimar, Bach ne devait plus jamais avoir de situation officielle d'organiste. Non qu'il abandonnât cet instrument, qu'il aimait tant à jouer, mais il n'eut plus à faire face aux exigences d'un service régulier, pouvant collationner à son aise ses anciennes compositions, les corriger et, enfin, n'en produire d'autres qu'en pleine conscience

[1] P. III, 3. — B.-G. XV, p. 136.

de ce qu'il voulait faire. Aussi le nombre en diminue-t-il d'une façon extraordinaire, ne nous laissant à étudier que vingt œuvres environ, pour trente-trois ans que comprend cette dernière période.

Si Bach, à Cœthen, n'avait plus le titre d'organiste, il ne faut pas en inférer que l'accès des orgues de la ville lui était interdit, par exemple de l'orgue de « St. Agnus-Kirche », dont la pédale avait une étendue inusitée.

Nous voyons en effet, dans un ouvrage de C. F. Hartmann [1], publié au commencement de ce siècle, que la pédale de cet orgue avait deux octaves et demie, comprenant jusqu'au fa dièze [2], tandis que les orgues de cette époque n'avaient que deux octaves, de l'ut grave à l'ut du ténor, avec quelquefois l'ut dièze et le ré en surplus. Cet instrument, de dimensions médiocres, il est vrai, parlait avec une précision et une rapidité

[1] Geschichte der evangelisch-lutherischen St. Agnus-Kirche in Köthen. Herausgegeben von C. F. Hartmann. Köthen, in der Commission der Huschen Buchhandlung (1803). La description de l'orgue comprend les pages 19 et 20.

[2] La pédale des orgues modernes même s'arrête au fa naturel (inclus).

remarquables. Nous avons donc de bonnes raisons de croire que Bach l'avait en vue, lorsqu'il écrivit la *Toccata*[1] en fa majeur : on a toujours, de tradition, joué cette pièce dans un mouvement très rapide, et l'on y rencontre, à plusieurs reprises, des fa et des mi dans la partie de pédale. Si Bach, qui était toujours à la recherche d'instruments nouveaux ou de perfectionnements ignorés, n'avait eu à sa disposition un pédalier sur lequel il pût jouer, comme il l'avait composée, cette partie de pédale, nul doute que lui-même ne l'eût appropriée aux nécessités de l'exécution; il paraît évident, au contraire, qu'il ne la fit que pour mettre en œuvre une ressource que jusqu'alors il n'avait pas rencontrée, et la date de cette *Toccata* nous paraît fixée entre les années 1717 et 1723, qui limitèrent son séjour à Cœthen.

Remarquablement brillante, cette œuvre est empreinte d'une certaine sécheresse : c'est un peu trop un morceau de bravoure[2], — le der-

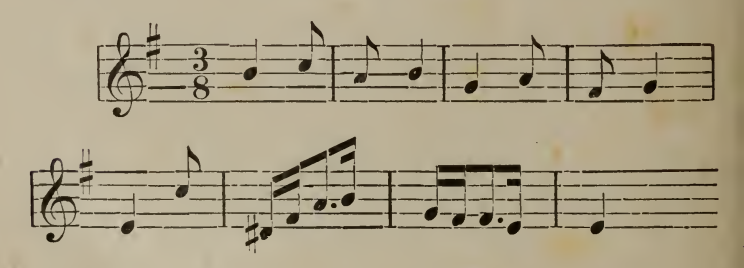
[1] P. III, 2. — B.-G. XV, p. 155.

[2] Le commencement, du moins; si à la fin se trouvent des répétitions, cette partie de la pièce n'en est pas moins grandiose.

nier peut-être que Bach écrira, — bien différente, par cela, de la fugue en la majeur jointe au prélude du même ton [1].

Cette fugue (aussi du temps de Cœthen, de même que le prélude, à en juger par la pédale, qui atteint le mi) est, dans les œuvres de Bach, d'un caractère tout spécial, auquel nulle autre ne se rapporte. On dirait qu'il se fût, en la composant, départi de la sévérité que lui imposait la majesté de l'instrument, lui communiquant un charme d'intimité d'une grâce quelque peu efféminée.

Le rythme insaisissable du thème, ce thème même tout entier, quoique d'un mode différent, se rapportent étrangement à ce motif de fugue:



exposé par le hautbois, repris par la flûte, puis la viole d'amour, enfin par la viole de gambe,

[1] P. II, 3. — B.-G. XV, p. 120.

avec le *continuo* dans la cantate : « Tritt auf die Glaubensbahn »[1]. Certaines parties de la *fugue en la* présentent, du reste, plutôt l'aspect d'une musique concertante, instrumentée de timbres différents, que d'une polyphonie de sons pareils, surtout là où se rencontrent, dans le contrepoint, des accords brisés ; à d'autres passages, où la pédale n'intervient pas, nous avons l'impression de fragments de sonate en trio. Ceci n'a pas à nous surprendre : Bach était resté préoccupé des formes de la musique de chambre italienne; nous avons vu comment, de par cette influence, s'étaient transformés ses préludes, basés maintenant sur des thèmes, comment aussi, dans la *Toccata* en ut, Bach avait cherché, à l'imitation des concertos et des sonates, à écrire une œuvre en trois parties, chacune d'un mouvement différent ; çà et là aussi trouvons-nous, comme ici, des tentatives d'écriture à trois voix, bien indiquées[2], non plus simplement parce que la pédale se tait, mais dans une intention affirmée par un dessin particulier.

[1] Cette cantate, écrite pour des solistes, fut exécutée le 29 décembre 1715.

[2] Par exemple dans la fugue en sol mineur (P. IV, 7).

Bach coordonna ces essais, classa ces entreprises, leur donnant un corps dans les sonates, ou plutôt les trios à deux claviers et pédale [1].

Jouer ces trios à l'orgue, c'est les détourner de leur destination première ; Bach les composa, de 1722 à 1727 [2] environ, pour le clavecin à deux claviers et pédale, afin, dit Forkel, de former, par des exercices à la maison, son fils aîné Wilhelm Friedemann au jeu de l'orgue.
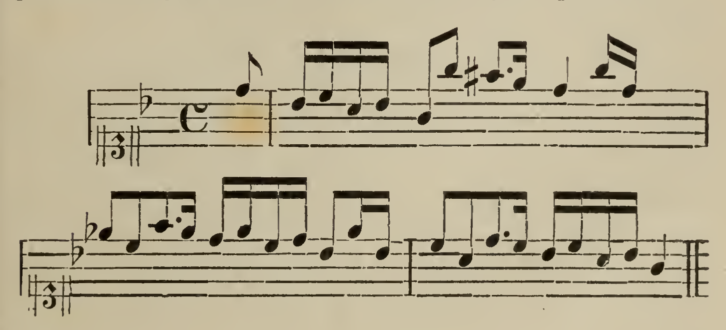
La composition de ces sonates est analogue à la composition des six sonates de violon, écrites par Bach avec accompagnement de clavecin : il leur manque encore les plans caractéristiques de la sonate moderne [3]; ce sont plutôt, comme on l'a dit, des « morceaux lyriques ».

[1] P. I, 1. — B.-G. XV.

[2] La première partie de la sonate en ré mineur est sans doute de 1722 : l'adagio et le vivace de la sonate en mi mineur sont transcrites de la cantate : « Die Himmel erzählen » (1723); la dernière partie de cette sonate devait, tout d'abord, servir d'intermédiaire entre le prélude et la fugue en sol majeur (P. II, 1. — B.-G. XV, p. 169. Le thème de la fugue est, en majeur, celui du chœur de la cantate « Ich hatte viel Bekümmerniss » exécutée en 1714) composés, d'après le filigrane de l'autographe, en 1724 ou 1725.

[3] Cfr. S. Bagge. Die geschichtliche Entwickelung der Sonate.
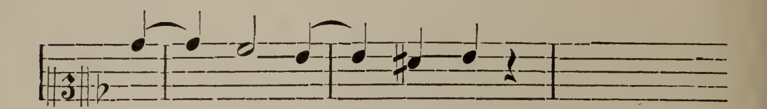
Si Bach a écrit ces trios pour rompre son fils aux difficultés du mécanisme, n'y voyant peut-être qu'une suite d'études et pour lui-même un exercice intéressant, dont il pourra profiter, l'intention qu'il eut, en composant la Fantaisie et la Fugue en sol mineur [1], nous semble tout autre, et peut se déterminer, si l'on rapporte cette œuvre au voyage qu'il fit à Hambourg en 1720. C'est une hypothèse que vient soutenir tout un concours de circonstances. Matheson tout d'abord, dans son traité de la basse fondamentale [2], nous fournit des éléments d'induction : il cite en effet, pour l'avoir imposé à un candidat qui passait un examen pour obtenir une place d'organiste, le thème de fugue qui suit :



[1] P. II, 4. — B.-G. XV, p. 177.

[2] « Grosse General-Bass-Schule », ou « Exemplarische Organisten-Probe » (Hambourg 1731), page 34. « Le thème

avec ce contre-sujet :



Il ajoute que ce thème est bien connu et qu'il l'a choisi tel pour faciliter la besogne au candidat, qui aura pu déjà l'entendre traiter : il n'en ignore pas, dit-il encore, l'origine et sait bien qui a su, le premier, l'employer avec habileté.

Matheson, qui écrivait ceci vers 1725, semble ainsi parler d'un thème familier à tous. N'est-ce pas de Bach lui-même, — l'examen se passe à Hambourg, — que le candidat, qui est de cette ville ou de la région avoisinante, a dû entendre une fugue composée sur ce motif?

L'examen du prélude nous confirme, du reste, dans cette opinion ; à force d'étudier les œuvres de Buxtehude, de Reinken, l'organiste centenaire, Bach en avait pénétré tous les secrets. L'occasion était belle pour lui de montrer aux organistes de Hambourg combien, en les imi-

de cette fugue a été développé par une plume habile et présenté, en 1725, à un candidat à une place d'organiste », dit-il.

tant, il avait su les dépasser, les battant avec leurs propres armes. C'est bien à leurs procédés, en effet, que sont empruntés les éléments du prélude : récitatifs, traits qui embrassent toute l'étendue des claviers; suite d'accords aux modulations hardies, imprévues, motifs traités en mitations. Mais les récitatifs sont d'une déclamation expressive qu'ils n'avaient pas soupçonnée; les traits sont précurseurs de « ces gammes, ces effroyables gammes montantes et descendantes qui s'ouvrent comme les flots de la mer dans une tempête »[1], qu'écrira Mozart dans l'ouverture de *Don Juan*; les suites d'accords, avec leurs audaces que l'on n'a point surpassées, aboutissent à cette gigantesque progression (mesure 31 à 40), véritable crescendo d'orchestre où se déploient, en éventail, toutes les ressources de la sonorité, chaque temps fort amenant de nouvelles forces, exemple aussi du crescendo que l'on peut obtenir à l'orgue, sans le secours des machines modernes; enfin, ce motif, traité en imitations (mes. 9-13 et 25-30), nous présente, se correspondant au milieu d'une

[1] Charles Gounod: le Don Juan de Mozart, p. 5.

agitation de chaos, des points de repos : c'est la calme supplique d'une prière qui alterne aux éléments déchaînés. L'opposition de ces moyens d'expression divers ajoute, à cette pièce, un mérite que n'atteignirent jamais les pièces de Buxtehude, malgré leurs qualités. Je veux parler de ces plans, sans lesquels la musique étouffe, donnant l'impression d'un dessin sans perspective ; de tels degrés sont essentiels, surtout à la musique composée pour l'orgue, dont les claviers, d'intensité diverse, prêtent si facilement à l'échafaudage des proportions, plaçant tel motif en saillie, tel autre en retrait.

Pœlchau déclarait, au siècle dernier, la fugue jointe à ce prélude « la meilleure pièce avec pédale qu'ait écrite J. S. Bach ». Il est rarement permis de prononcer des jugements aussi absolus, ou même d'y souscrire : qu'elle soit des meilleures, cependant, nul doute, plus grande encore, dans cette unité d'opposition, par l'impression de continuité qui s'en dégage, cours ininterrompu d'un fleuve immense, comparé au fracas torrentueux dont nous effrayait la « fantaisie ».

Il ne nous reste plus à parler maintenant que

du prélude et de la fugue en mi bémol majeur et des six préludes et fugues que l'on a surnommés «les grands». Ces derniers, que l'on trouve ensemble dans les manuscrits, avaient peut-être été réunis par Bach pour être publiés : ils ne le furent pas cependant. Seuls de toutes les compositions qui, jusqu'à présent, ont été citées, le prélude et la fugue en mi bémol ont été édités du vivant de l'auteur.

Le prélude est, en effet, en tête de la 3e partie de la *Clavierübung*[1], et la fugue termine ce recueil. Nul doute, toutefois, que ces deux pièces ne forment un ensemble. Griepenkerl, qui, le premier, les réunit dans son édition[2], déclare agir ainsi, non par arbitraire, mais d'après l'avis de Forkel, dont les fils de Bach avaient formé l'opinion. D'ailleurs, il suffit de parcourir ces deux

[1] Clavierübung. — Dritter Theil der Clavierübung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus und andere Gesænge vor die Orgel : denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergœtzung verfertiget von J. S. Bach, königl. Pohlnischen, und Churfürstlichen Sæchsischen Hof-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris.

[2] P. III, 1. — B.-G. III, p. 173 et 254.

pièces pour voir combien elles se correspondent : si le prélude est plus pompeux, le caractère des parties fuguées est bien le même dans l'une et dans l'autre ; de plus, la polyphonie, à cinq voix dans chacune, indique une évidente unité de composition [1].

La publication de la *Clavierübung* se rapporte environ à l'année 1739 ; le prélude et la fugue en mi mineur [2] doivent être antérieurs ; l'étude minutieuse des autographes a permis à Ph. Spitta d'en placer la composition entre 1727 et 1736. A l'enchaînement rigoureux, grandiosement établi d'un prélude largement développé (137 mesures) succède la fugue plus étendue encore (231). C'est la fugue de Bach la plus longue, et malgré ces proportions, l'intérêt ne se dément pas un seul instant ; là encore Bach a écrit son thème sur cette suite chromatique à laquelle il doit déjà de si expressives combinaisons ; mais le thème s'efface pour cette fugue, n'est que le prétexte à un contre-sujet singulièrement pathé-

[1] Il est à remarquer que la fugue, dernier souvenir de Buxtehude, est en trois parties de rythmes différents.

[2] P. II, 9. — B.-G. XV, p. 236.

tique qui prend l'importance d'un motif de symphonie librement interprété.

Nous devons rapprocher de ce chef-d'œuvre le prélude et la fugue en si mineur [1]. Les beautés de ces compositions sont d'un ordre également élevé, telles qu'aucune analyse ne peut les atteindre. C'est bien de cette langue des âmes que nous parle Hegel dans son Esthétique, en nous disant : « Si l'on considère déjà tout commerce de l'âme avec le beau comme une libération, un affranchissement de toute peine, c'est à la musique que nous devrons demander le dernier terme de cette liberté. »

Est-ce aussi, sans doute, « cette harmonie intérieure qui nous soulève un instant hors du torrent infini du désir, délivre l'esprit de l'oppression de la volonté, détourne notre attention de tout ce qui la sollicite, nous montrant les choses dégagées de tous les prestiges de l'espérance, de tout intérêt propre, comme des objets de contemplation désintéressée et non de convoitise ; c'est alors que ce repos, vainement cherché dans les routes ouvertes du désir, mais

[1] P. II, 10. — B.-G. XV, p. 199.

qui nous a toujours fui, se présente en quelque sorte de lui-même et nous donne le sentiment de la paix dans la plénitude. C'est là cet état libre de douleur que célébrait Épicure comme le premier de tous les biens, comme la félicité des dieux [1]. »

Aux six grands préludes et fugues appartiennent encore le prélude en ut majeur [2], qui, repris par Bach à deux reprises, rappelle, dans chacune de ces deux formes, le début du concerto en ut écrit pour deux clavecins, et le prélude en ut mineur [3], dont la fugue (nous l'avons vu plus haut) doit être antérieure. L'inverse se produit pour la grande fugue en la mineur, dont le prélude, compris avec elle dans cette série, est rempli encore de souvenirs de Buxtehude et doit remonter, pour cela, aux années de Weimar.

Enfin, nous citerons le prélude en ut majeur à $\frac{9}{8}$ [4]; il rappelle, dans son mouvement, une fan-

[1] Schopenhauer, Lichtstrahlen aus seinen Werken J. Frauenstædt. Leipzig, 1874), p. 95, trad. J. Bourdeau.

[2] P. II, 1.

[3] P. II, 6. — B.-G. XV, p. 218. On peut y remarquer des réminiscences du *Recordare* du *Dies iræ* de Legrenzi à 8 voix, trois violes et orgue.

[4] P. II, 7. — B.-G. XV, p. 228.

taisie de Froberger. Ceci est bien curieux à remarquer, si nous observons que la fugue qui lui est rattachée a pu inspirer quelque chose des « Maîtres chanteurs », en des figures analogues, et par cette reprise, à la fin, du thème pris par augmentation, tel une mélodie de choral.

N'est-il pas de quelque intérêt de voir rapprochés dans une œuvre de Bach ces extrêmes de la musique : Froberger avec tout son héritage des siècles passés, Wagner annonçant l'évangile d'un art nouveau ?





LE CHORAL

PRÉLUDES — TRIOS — FANTAISIES — FUGUES

Nous avons vu à quelle extrême jeunesse de Bach remontent ses premières compositions libres; peut-être antérieures encore sont les œuvres que lui inspirent les chorals.

Chant liturgique, d'autant plus près de l'âme populaire qu'il lui emprunte parfois ses propres inspirations pour les idéaliser mystiquement dans une sorte de «procession en Dieu», le *choral* est l'âme de la musique religieuse luthérienne. Bien plus, cette prière collective, communion spiritualisée des fidèles, leur seule participation, en somme, à un dogme librement in-

terprété, passa, comme la lecture des livres saints, du temple au foyer ; la Bible était le livre de toute la famille, le recueil de chorals en devint le bréviaire musical.

Les tout premiers arrangements de chorals de Bach ont un peu de ce charme familier, de ce rappel du « home », avec le culte domestique où, le soir, entre la lecture de deux chapitres de l'Évangile, on chante des cantiques; il semblerait que, orphelin, le jeune homme ait voulu, en s'en donnant l'émotion calme, suppléer à ces joies tout intimes qui lui manquaient.

De fait, les «*partite*», ces deux suites de variations sur « Christ, du bist der helle Tag » et sur « Gott, du frommer Gott » [1], se prêteraient assez mal à la solennité un peu froide d'un culte public.

L'influence du style de G. Bœhm, qui se trahit d'un bout à l'autre de ces compositions, et leur apparence de pièces de clavecin semblent les renvoyer au temps de Lunebourg, où Bach

[1] « Christ, tu es le jour pur », et « Dieu, ô Dieu bon ». Ces variations se trouvent dans le 5e volume de l'édition Peters (2e partie, nos 1 et 2).

n'avait pas d'orgue à sa disposition, rarement du moins. Nous y rencontrons de lourdes harmonies plaquées, destinées sans doute à augmenter le son du maigre instrument, comme les ornements, multipliés, doivent servir à le prolonger. Point de pédale, ou plutôt, si nous la voyons dans une variation, pédale de clavecin; en effet, l'on ne pourrait jouer à l'orgue les notes de pédale de la dernière variation: « Christ, du bist der helle Tag », telles qu'elles sont écrites: elles couvriraient alors tout le dessin en doubles croches de la main gauche; confiées, au contraire, aux basses du clavecin, qui ne tient pas les sons, elles ne servent qu'à ponctuer les temps forts.

Le choral « Christ lag in Todesbanden »[1], d'un caractère analogue, est sans doute de la même époque[2].

[1] P. VI, 15.

[2] Il dut être écrit aussi pour un clavecin; la main droite passant au-dessus de la main gauche pour frapper le mi de la basse, tenu cependant à la pédale, indique, clairement, l'intention d'en prolonger le son.

On doit joindre aux chorals des premières années un prélude en sol sur: Wie schön leuchtet der Morgenstern (publié par Ritter: op. cit. 2e partie,

En outre de ces chorals, qui se trouvent séparés, et de quelques autres, également isolés et dont nous parlerons en leur lieu, la plupart des chorals de Bach ont été réunis, quelques-uns publiés par lui-même, dans différents recueils.

I

Le premier en date de ces recueils est l'*Orgel-Büchlein*[1].

p. 181). Cette œuvre date peut-être d'Arnstadt; trois autres chorals, publiés par Commer (Musica sacra, vol. I, p. 5), semblables à ceux de Christophe Bach sont encore antérieurs.

[1] Orgel-Büchlein worinn einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Arth einen *Choral* durchzuführen, anbey auch sich im *Pedal studio* zu *habilitiren*, indem in solchen darinn befindlichen *Choralen* das *Pedal* ganz *obligat* tractiret wird. Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nechsten, draus sich zu belehren. *Autore Joanne Sebastiano Bach p. t. Capellae Magistro S. P. R. Anhaltini cotheniensis.*

Les chorals de l'*Orgelbüchlein* sont publiés dans le V[e] volume de l'édition Peters, et dans la XXV[e] année de la «Bach-Gesellschaft». W. Rust, dans ce volume, a conservé l'ordre adopté par Bach dans la suite de ses chorals, qui est la suite des fêtes de l'année liturgique.

De ce que cette collection ait été faite à Cœthen, il ne faut pas conclure que les chorals qui en font partie n'aient été composés qu'à l'époque où Bach était au service du prince Léopold d'Anhalt : Bach en fit plutôt alors un classement tout pratique, dans le but de présenter à ses élèves un ouvrage qui pût leur être utile.

Quarante-cinq chorals y sont contenus, dont un bon nombre appartient sans doute aux années de Weimar, peut-être même à une période antérieure.

Ces chorals sont, en général, écrits sur le modèle des chorals de Pachelbel ; mais où Pachelbel n'est que quiètement dévot, ou paisiblement harmonieux, Bach, d'une piété plus éclairée, plus poétique surtout, apporte tout le commentaire mystique dont il peut interpréter le texte du cantique, ajoute tout le pittoresque suggéré par le sens des paroles.

Et quelle variété dans le choix des moyens à employer ! Tantôt ce seront des harmonies qui nous glacent, simple résultat d'une note retenue à dessein, ou suite d'accords bizarrement disjoints, qui mettront en contact des degrés incompatibles, comme à la fin de « Alle Menschen

müssen sterben »[1], où la fausse relation paraît empreinte de fatalité, comme aussi d'une désolation vraie dans « O Mensch, bewein dein' Sünde gross »[2]. Ce seront, d'autres fois, des motifs d'une volonté adéquate à tel symbole arrêté ; par exemple, tout l'irréparable de la chute du premier homme[3] s'objectivera en des septièmes diminuées, d'un rythme lourdement scalène, qui s'attireront, à la basse, comme en un vertige ; ou bien, le glissement de gammes, contrariées, peindra le balancement d'un vol plané dans l'espace[4], effleurant la terre, et déjà hors de portée, avec, dans leurs reprises, l'élan d'un coup d'ailes sur des temps plus accentués.

Des rythmes concourent aussi à sa tâche : pour exprimer toute la joie du choral « In dir ist Freude »[5], Bach réglera son prélude sur un

[1] « Tous les hommes doivent mourir ».

[2] « O homme, pleure amèrement tes grands péchés ».

[3] Dans « Durch Adams Fall ist alles verderbt » (la chute d'Adam a tout perdu), Buxtehude, pour symboliser cette chute, avait employé des quintes.

[4] Dans le choral « Vom Himmel kam der Engel Schaar » (la troupe des anges est descendue des cieux).

[5] En toi est la joie. Le texte et la mélodie sont de Giovanni Caravaggio (1591).

mouvement de chacone, que revêt un thème de carillon, repris sans cesse à la basse, motif seul perçu, dont les autres parties ne sont que le bourdonnement; la mélodie du choral elle-même disparaît dans ses vibrations, présente aux voix pourtant, qui la répètent en des fragments, tantôt fleuris, comme fredonnée par tout un peuple en fête qui sort à flots pressés de l'église où les derniers éclats de l'orgue cadencent encore [1] sa marche, et se répand, affairé dès lors de plaisirs, sur la place ensoleillée qu'envahit maintenant le son des cloches battues à toute volée.

Certains chorals sont assez expressifs pour se passer de paraphrases: Bach ne s'y trompe point et leur réserve un accompagnement discret, qui se fera très doux, se témoignant seulement pour que respire la mélodie, que, plus large, elle chante après de tels repos. Il en est

[1] Souvent les organistes jouaient, avec le grand jeu, la sortie en forme de chacone (Cfr. Matheson: der vollkommene Kapellmeister, et Becker: Rathgeber für Organisten). Le prélude au choral «Heut' triumphiret Gottes Sohn» (le Fils de Dieu triomphe aujourd'hui) est conçu de même façon.

ainsi dans « Herzlich thut mich verlangen »,[1] un des chorals préférés de Bach, avec cette conclusion, mélancoliquement suspensive, d'un désir ou d'un doute que lui donne l'emploi du mode phrygien et que viennent souligner des harmonies délicatement ambiguës en la perplexité d'une demande.

Cette ferveur mystique accentuée par Bach n'était pas dans l'intention du compositeur de cette mélodie : Hans Leo Hassler, lorsqu'il la fit, n'y voyait rien d'un cantique, encore moins d'une hymne, la destinant simplement aux paroles du madrigal[2] à cinq voix « Mein G'müth ist mir verwirret » (mon âme est troublée), poème dont les cinq strophes dédiaient, par leurs initiales, l'acrostiche de son propre nom à une certaine « Maria ». Cependant, les faiseurs de chants religieux s'en emparent bientôt; en 1613, on adapte la traduction que fait Paul Gerhardt du « Salve caput cruentatum », écrit par saint Bernard, à cette musique profane, devenue

[1] L'ardent désir sort de mon cœur.

[2] Dans le recueil : « Lustgarten neuer teutscher Gesänge, Balletti, Galliarden und Intraden mit 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen » (1601. Nuremberg, chez Kaufmann).

chant de la semaine sainte. Dans le courant du siècle, des éditeurs (Rhamba-Gœrlitz) en détournent encore le sens : c'est aux funérailles qu'on l'entendra désormais, disant le souhait de quitter la terre, après qu'on avait dû en saluer la face ensanglantée du Sauveur [1], et que, aux ruelles, s'étaient, sur ses notes, pâmés d'amoureux joueurs de luth en de galantes « diminutions »...

Mais Luther n'avait-il pas dit : « Je ne veux pas que les plus beaux chants restent en partage au démon » ?

La forme en canon fournit à Bach de curieux arrangements de chorals ; il connaissait tant d'artifices, savait de si ingénieux contrepoints pour cacher la sécheresse, animer la raideur du vieil exercice scolastique, avait même une si riche orchestration à y introduire, qu'on est amusé de jouer quelque chose d'aussi savant, qui semble, à l'entendre, tout naturel. Ce double intérêt, offert à l'esprit et à l'oreille, nous est donné par un canon sur « Hilf Gott, dass mir

[1] Dans « O Haupt voll Blut und Wunden ». Cfr. ce choral dans la Passion selon Saint-Mathieu, de Bach.

gelinge »[1], où, s'entrelaçant aux imitations à la quinte, un motif parcourt, d'un mouvement continu en triolets, l'étendue de tout le clavier ; de mêmes triolets, intervenant dans « in dulci jubilo » décomposent imperceptiblement le rythme, en atténuent l'allure un peu bourrue, fluidement insaisissables. Ce choral, par l'inusitée dimension de la partie de pédale, qui atteint le fa dièze, se rapporte au séjour de Bach à Cœthen, avec, pour la même raison, le choral « Gottes Sohn ist kommen »[2], fait aussi en canon.
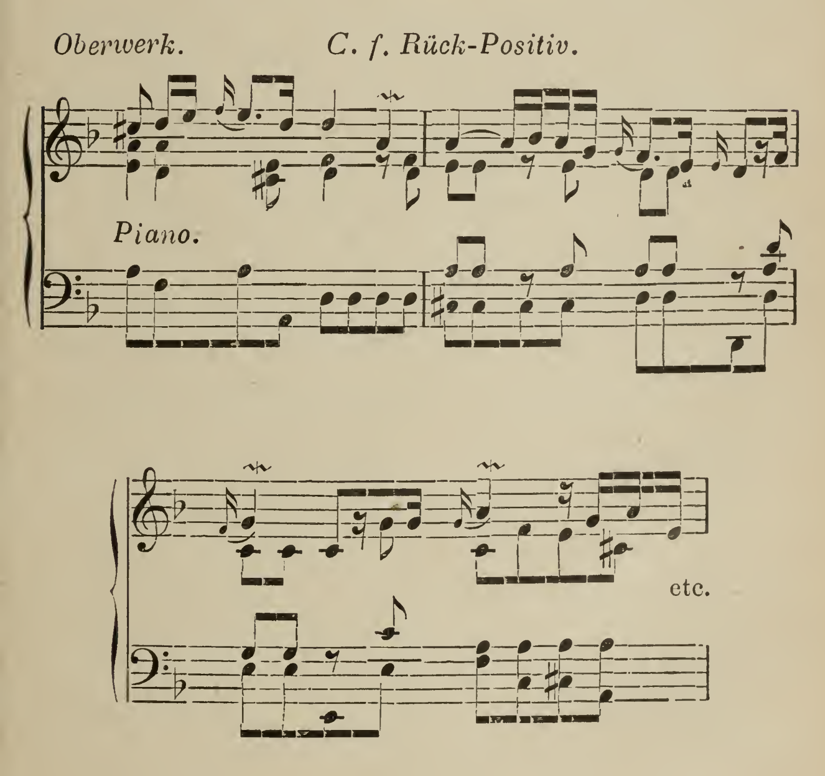
D'autres chorals, dans l'*Orgelbüchlein*, rappellent en petit nombre, il est vrai, les chorals des organistes de l'école du Nord de l'Allemagne; dans ce style, nous signalerons, pour les ornements de leur mélodie, trait caractéristique du procédé des Reinken et des Buxtehude, les chorals «Wenn wir in höchsten Nöthen sein» et «Wer nur den lieben Gott lässt walten ».

Enfin, nous remarquerons, dans « Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ », une forme d'écriture

[1] Seigneur, aidez mes entreprises.
[2] Le fils de Dieu est venu.

vraiment instrumentale, assez analogue à l'écriture de l'Adagio en la mineur de la *Toccata* en ut, en même temps que des répétitions de notes familières à G. Bœhm [1].

[1] Comparez ce choral avec le fragment que voici du choral de Bœhm « Vater unser im Himmelreich ».



II

Les chorals de l'*Orgelbüchlein* avaient été réunis par Bach dans un but d'instruction, comme nous l'avons vu. On ne peut savoir s'il eut l'intention de les publier, non plus que les 18 préludes [1] de chorals, — 16 autographes et 2 de la main d'Altnikol, — dont le manuscrit est conservé à Berlin. Du moins ceux-ci seraient-ils plutôt destinés à un usage personnel qu'à servir d'exercices à des élèves.

Dans ce recueil se présente une forme d'arrangement du choral que nous n'avons pas rencontrée dans l'*Orgelbüchlein :* le trio [2]. D'un motif tiré de la mélodie du choral, Bach forme un thème, qu'il développe à trois parties dans le style des

[1] P. VI et VII. — B.-G. XXV (2e vol., 3e partie).

[2] Par exemple sur les mélodies de : « Allein Gott in der Höh' sei Ehre » (plusieurs variantes) — « Nun komm der Heiden Heiland » — « Herr Jesu Christ, dich uns zu wend ».

sonates, à deux claviers et pédale : des fragments du *canto fermo* repassent en ces arabesques, soit que les claviers manuels se les renvoient, parfois en écho, soit que la pédale s'en empare à la fin, reconstituant le choral en entier, conclusion solennelle. Ce que Bach appelle « Fantasia »[1] est d'une contexture analogue ; la différence consiste en ceci que les parties sont plus nombreuses et n'ont plus un dessin aussi strictement continu.

Une fusion du style de Pachelbel avec le style des organistes du Nord, atténué cependant, donne un nouveau type ; la mélodie est ornée, il est vrai, mais très discrètement, et les phrases qui la composent, exposées séparément, sont, chacune, précédées d'un contrepoint qui la reflète. Le choral « An Wasserflüssen Babylon » (super, flumina Babylonis)[2], par exemple, est ainsi

[1] « Nun komm der Heiden Heiland ».

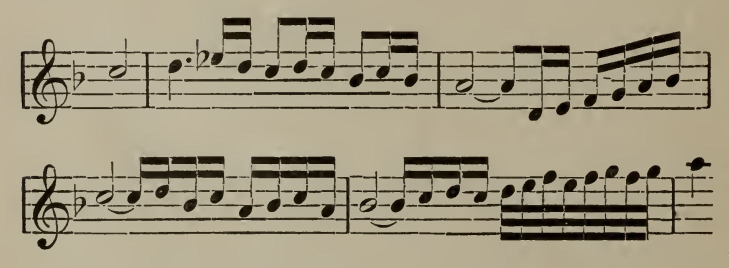
[2] Il existe plusieurs arrangements de Bach pour ce choral ; nous devons citer, en particulier, celui qu'il fit avec double pédale, sur les mêmes basses que celui-ci. Il dut être composé pour le voyage à Hambourg (en 1720), où Bach arracha au vieux Reinken l'aveu d'une admiration qu'il était loin de prodiguer, par ses improvisations sur ce thème. Reinken avait aussi fait un prélude sur

écrit. Le cantus firmus se tient au ténor, à peine varié, soutenu d'une riche polyphonie, imitations curieuses de ces divers motifs.

D'une même composition, en de plus poétiques intentions, est le prélude au choral « Schmücke dich, o liebe Seele ».

« Schmücke dich, o liebe Seele ! » orne-toi, ô chère âme, que tu sois pleine de vertu pour plaire à Dieu, mais que, étant très pure, ta vertu te soit toute facile et légère ! que tu sois pleine de grâce, que ta vertu soit une chose très belle : tu n'as, sans doute, jamais péché, et ce n'est pas du repentir qu'il s'agit... Cela évoquerait quel-

« super flumina ». Il est intéressant de comparer la profusion d'ornements dont il rend la mélodie méconnaissable, avec le dessin élégant que Bach lui communique. Voici comment Reinken en dénature le commencement :



Avec une *Toccata* et un autre prélude de choral, cet arrangement est tout ce qui nous reste de cet organiste.

que tristesse, et nulle tristesse ne respire ici ; tu es déjà bien noble, et c'est de t'ennoblir qu'il est besoin; très limpide, deviens plus limpide: encore que loin de la terre, monte maintenant vers les cieux... Sublime, il faut que tu te fasses divine!... Que ta vertu soit une chose très belle!

« Schmücke dich, o liebe Seele! » orne-toi, ô chère âme! Et Jean-Sébastien prend une phrase du très calme et trop austère choral : cette bure un peu sévère, il la pare sous des ornements simples et suaves comme des lis qui vivraient sur un autel uniforme et nu... et c'est ainsi qu'un prêtre habile et saint dit des paroles qui charment en sanctifiant, et que ses mains ne restent pas croisées sur sa poitrine, mais que son geste monte vers Dieu, à peine attristé d'un éloignement qui bientôt cessera... la vertu est une chose joyeuse!

« Schmücke dich, o liebe Seele! » orne-toi, ô chère âme! Et voici que, tout à coup, sur un très lointain clavier, le cantique calme et moins austère se fait entendre : ces voix vont-elles vers Dieu, ou si c'est du ciel qu'elles appellent? est-ce une prière qui monte, ou la rosée d'une grâce qui pleut doucement?... Et les ornements suaves

d'une simple mélodie vivent ainsi que des lis et ne respirent nulle tristesse, car la vertu est belle et joyeuse.... « Schmücke dich, o liebe Seele ! » orne-toi, ô chère âme ! . . . . . .
. . . .

Bach fit un dimanche ce choral comme un homme pieux trouve en son cœur une belle et enfantine prière, parce que le ciel est très pur ce jour-là et que son âme est toute candide [1].

A la fin de ce recueil sont les « Variations en forme de canon » sur le chant de Noël : « Vom

[1] Schumann disait, au sujet de ce prélude, dont lui-même fut influencé dans certaines compositions (Cologne) : «..... Tu jouas, Félix Meritis (Mendelssohn)..... le prélude d'un de ses chorals variés : « Orne-toi, ô mon âme », disait le texte ; la mélodie semblait entrelacée de guirlandes d'or, et l'œuvre respirait une telle félicité que tu me fis cet aveu : « La vie m'aurait-elle arraché toute foi, toute espérance, que ce simple choral me les rendrait de nouveau ». Je me tus, puis, presque inconsciemment, je me retrouvai au cimetière, et je ressentis une douleur poignante de ne pouvoir couvrir de fleurs la tombe du grand Bach ». (Écrits, 1er vol., p. 219). Mendelssohn avait joué ce choral à un concert donné à l'église Saint-Thomas, pour subvenir à l'érection d'un monument au souvenir de J. S. Bach.

La mélodie de ce choral se trouve dans les livres de cantiques depuis 1649.

Himmel hoch da komm ich her»[1]. Les combinaisons où Bach entraîne le thème de ce choral, déjà souvent traité par lui, peuvent effrayer un contrapontiste : nous ne voulons y voir que cette richesse mélodique originale, souvent touchante, dont se cache un travail aussi ardu, aux entreprises invraisemblables. Fatigué d'en suivre le dédale, impuissant à en dénouer le lacis inextricable, l'esprit se rattache à ces fils ténus, encore qu'indéfinis, musiques tantôt surhumaines, en des froissements d'ailes invisibles qui se replient ou, soyeusement, se frôlent, d'un choc, glissement plutôt qui n'évoquerait pas tel son, mais en laisserait inventer l'auréole d'harmoniques ; ou bien écho, où l'on croit se répercuter, par lambeaux d'aperception, la chanson que prient les voix des âmes, — les blanches âmes des simples, — ces voix aux accords de paix, étrangement soutenus, ou si doucement obsédants, que des saints entendirent, par des extases, que l'on pensa deviner en rêve, chanson murmurée à l'Enfant que les astres ont révélé et que berce

[1] Einige kanonische Veränderungen über das Weinachtslied : « Vom Himmel hoch da komm ich her ».

l'incommensurable balancement du concert universel émané de Dieu[1].

III

La troisième partie de la *Clavierübung* contient 21 arrangements de chorals[2]. Les « Chants du catéchisme » et le cantique de confession en fournissent 12, chaque mélodie deux fois traitée avec pédale ou sans pédale. Ces chorals se rapportent à des types déterminés : il est inutile de le rappeler pour chacun d'eux, laissant au lecteur le soin d'un tel classement. Quelques-uns cependant méritent une mention : le « Vater unser im Himmelreich », traité en canon, pour ses di-

[1] Ces variations ont été publiées à part ; Bach les fit graver, vers 1746, chez Balthasar Schmidt, à Nuremberg, afin de les présenter à l'épreuve d'admission que la Société des « sciences musicales », fondée par Mizler en 1738, imposait à chacun de ses membres. Bach y fut reçu en 1747. Il avait dû les composer, cependant, quelques années auparavant. Le manuscrit et l'édition gravée présentent, en effet, de nombreuses différences de rédaction.

[2] P. VI et VII. — B.-G. III.

mensions étendues, sa plénitude harmonique; le « Aus tiefer Noth » (De profundis), à six parties avec une double pédale, présentant ceci de particulier qu'elle semble écrite pour deux claviers de pédale d'intensité différente, la mélodie devant dominer par son éclat, criée, au milieu du chaos symbolique de cette polyphonie gigantesque.

Nous ne reviendrons plus sur cette faculté qu'avait Bach de traduire en musique les paroles des chorals dans leur sens même le plus caché ou leur signification pittoresque la mieux définie. « Ein' feste Burg ist unser Gott »[1], c'est un rempart que notre Dieu, chante Luther, et Bach en affirme le solide appareil en asseyant la mélodie sur les basses de l'orgue les plus profondes, mais cette fermeté ne se témoigne qu'après une attaque déjà donnée, les contrepoints s'étant, tout d'abord, livré un combat sous ses murs. C'est le même procédé que dans la cantate de la « Réformation » (duetto) : « Und wenn die Welt voll Teufel wär' », et si le monde était rempli de démons, dit le cantique de Luther, « aussitôt

P. VI, 22.

des figures infernales, sorties de profondeurs inconnues, s'élancent à l'assaut de la noble mélodie du choral »[1]. Mais de tels moyens, intéressants dans le prélude pour orgue, y sont mieux à leur place, appartenant plutôt au style instrumental : dans la cantate, ces contrepoints sont confiés à une voix de basse ; tout en essoufflant le chanteur, ils communiquent à l'auditoire une anxiété fatigante : « Sans doute, dit M. Ed. Hanslick, Bach obéit à une belle pensée symbolique en laissant le choral calme et inébranlable à une voix, tandis que l'autre, en un dessin recherché, rampe autour ; mais tout ce qui a une signification symbolique n'est pas beau par cela même. »

On sait que la dernière œuvre de Bach fut un prélude de choral, qu'il dicta, sur son lit de mort, à son gendre Altnikol, sur la mélodie de : « Wenn wir in höchsten Nöthen sein », ou « Vor deinen Thron trete ich »[2], et qu'on réunit aux planches, malheureusement perdues, de « l'Art de la Fugue », que Bach préparait à cette époque.

[1] Cart. Un maître deux fois centenaire.

[2] « Quand nous sommes en extrême péril », ou « Je m'avance près de ton trône ». P. VII, 58. — B.-G. XXV.

«Pour remplacer la partie inachevée de la dernière fugue, l'ouvrage a, comme supplément, un choral à quatre parties : «Wenn wir in höchsten Nöthen sein», que Bach dicta quelques jours avant sa mort à son gendre Altnikol. Je ne dirai rien de l'art qu'il a déployé dans ce choral, car cette science profonde de la musique était si familière à l'auteur qu'il la pouvait exercer même dans sa maladie; mais l'expression de pieuse résignation et de dévotion dont il déborde m'a toujours profondément ému, toutes les fois que je l'ai joué; aussi ne pourrais-je dire laquelle des des deux choses je préférerais voir manquer, ou ce choral ou la fin de la fugue [1]. »

Le texte de ce choral était, du reste, singulièrement approprié à l'état où se trouvait Bach lorsqu'il le composa, soit qu'il se plaignît des affres de la mort, soit qu'il se déclarât prêt à paraître devant le trône de ce Dieu dont il invoquait l'aide en tête de ses compositions [2].

[1] Forkel, traduction F. Grenier, p. 235.

[2] Il inscrivait, au commencement de ses compositions, les initiales : J. J. (Jesu Juva) ou S. D. G. (Soli Deo gloria).

Nous devons, pour compléter cette étude, signaler

On a appelé ce choral le « Chant du Cygne ».

les accompagnements de chorals que fit Bach pour soutenir le chant de la communauté, empruntés à un manuscrit de Kittel (P. V, Appendice. Nos 1, 3, 6, 7 et dernier) et à une copie de Forkel (P. VI, 26).

Ils sont tout différents de ceux qu'il faisait, en 1706, à son retour de Lubeck, et dont la paroisse d'Arnstadt, embrouillée (confondiret) dans ses fioritures, fut si fort scandalisée.





LA REGISTRATION ET LES ORNEMENTS DES ŒUVRES D'ORGUE DE BACH

On sait le rôle important que jouent, dans l'exécution des pièces d'orgue, la registration et l'agencement des claviers.

Bach, à ce sujet, nous a laissé fort peu de documents; avec l'aide de ces quelques éléments, rapportés, du reste, à d'autres indications, empruntées à la tradition ou tirées d'œuvres de ce temps, en donnant, de plus, au lecteur la composition des principales orgues que Bach, pendant sa longue carrière, put avoir à sa disposition, nous essaierons d'avoir une idée de ce que fut, dit Forkel, « l'art exquis avec lequel il combinait

entre eux les différents registres de l'orgue et sa façon de les traiter[1].»

La tâche ici est d'autant plus délicate que nous ne pouvons nous en tenir à des définitions, telle expression signifiant, au temps de Bach, tout autre chose que nous en concevons aujourd'hui. De plus, nous ne voudrons formuler aucune règle absolue dans un domaine, à vrai dire, avant tout subjectif, propriété artistique de l'exécutant. Nous établirons seulement ce que Bach a dû faire dans des cas déterminés et, d'autre part, ce qui était admis à son époque. Il existe, en effet, dans des ouvrages autorisés des siècles derniers, de véritables méthodes de registration, et, sans remonter aux documents précieux, quoique trop succincts, transmis par Scheidt à ce propos, à la fin de sa « Tabulatura nova » (Hambourg, 1624), nous trouvons souvent, indiquée en tête de pièces composées à la fin du XVII[e] siècle ou au XVIII[e], la façon de les registrer, donnée par les auteurs, moins discrets que Bach. Dans le nombre, pas mal de Français : ce qu'ils

[1] Vie, travaux et talents de J. S. Bach (trad. F. Grenier, p. 160).

nous diront n'en sera pas à dédaigner ; Bach dut, au contraire, — nous le prouverons, — emprunter souvent, de ce côté, à leur art surtout pittoresque. Rien d'étonnant à ce qu'il eût demandé un intérêt nouveau à leurs « mélanges » originaux.

Il copia une suite en la majeur de Nicolas de Grigny, organiste à Reims, et une suite en fa mineur de Dieupart[1], et y joignit le tableau de 29 figures d'ornements, avec la résolution. Il connaissait, d'ailleurs, les œuvres de Marchand, Nivers, d'Anglebert, de François Couperin en

[1] Dieupart, né en France dans les 30 dernières années du XVII[e] siècle, était un remarquable joueur de violon et de « harpsichorde ». Il passa en Angleterre au commencement du XVIII[e] siècle, et, associé à Clayton, introduisit l'opéra italien à *Drury-Lane*. A la suite de déconvenues analogues à celles que devait, plus tard, subir Hændel, il renonça au théâtre et ne s'occupa plus que de musique instrumentale. Il mourut en 1740.
On a de lui : « Six suites de clavessin, divisées en Ouvertures, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gavottes, Minuets, Rondeaux et Gigues, composées et mises en concert pour un Violin et une flûte, avec une Basse de Viole et un Archilut ». Cfr. Grove : a dictionary of music and musicians (A. D. 1450—1880). 2 vol. — London, Macmillan (1879). Le prélude de la 1[re] suite anglaise de Bach est inspiré d'un passage de la suite en la majeur de Dieupart.

particulier. Je doute que, par leur valeur intrinsèque, ces compositions, malgré le tour amusant de quelques-unes (par exemple, les pièces descriptives de Couperin), aient pu retenir longtemps son attention; Bach ne pouvait rien apprendre de leur technique, parfois enfantine: il sut tirer parti de leurs qualités accessoires. Certaines combinaisons de registres nous paraissent, en effet, directement inspirées par l'étude de leurs « livres d'orgues », aussi bien que certains ornements se rapportent aux «Agremens» de leurs pièces de clavecin.

I

Nous avons dit qu'il ne fallait pas, dans toutes les circonstances, s'en remettre au sens moderne de certaines expressions, dont la valeur, aujourd'hui, n'est plus la même qu'à l'époque où Bach écrivait.

Avant tout, ce terme: « *Organo pleno* », seule indication que Bach nous donne quelquefois

pour des préludes, des fugues ou des fantaisies; pour l'interpréter, on est tenté, avec nos orgues modernes, d'emprunter le fracas de tous les jeux réunis, à quelque famille qu'ils appartiennent.

Voici ce que l'on entendait, au temps de Bach, par *Organo pleno*, ou « volles Werk » :

« Le grand jeu (volles Werk) se compose, nous dit Matheson[1], des principals, des bourdons, des salicionals, des flûtes, des octaves (prestant), des quintes, des fournitures, du *scharff* (petite fourniture à trois rangs), des quintatons, de la cymbale, du nasard[2], des jeux de tierce, *sesquialtera*[3], des superoctaves (doublettes). On

[1] Der vollkommene Kapellmeister (Hambourg, 1729), § 69, p. 467.

[2] Matheson dit, au sujet de ce jeu : « Messieurs les Français ont donné au *Nachsatz* (ainsi appelé, pour son timbre élevé par opposition à l'Untersatz, bourdon de 32 p.) des Néerlandais le nom de *Nasard* ou *Nasarde*, « une expression basse dont on se sert dans le stile comique ou burlesque, dit le dictionnaire de Boyer ».

[3] Ce jeu, composé de deux rangées de tuyaux en étain, ou en étoffe, est une fourniture. Le tuyau le plus long donne la quinte du prestant, le plus court la tierce de la doublette : il y a donc entre les deux rangées l'intervalle d'une sixte.

peut tirer, à la pédale, la bombarde (trompette de 16 pieds), mais pas aux claviers manuels : c'est, en effet, un jeu d'anches que l'on doit exclure, aux mains, du grand jeu, où il serait trop bruyant. Au contraire, à la pédale, il donne du corps aux notes basses, surtout si la bouche des tuyaux est recouverte comme il convient. »

Dans un autre ouvrage, Matheson avait déjà donné cette règle d'écarter les jeux d'anches de l'ensemble des autres jeux[1] : « On ne doit pas tirer un jeu d'anches avec les jeux de flûte, à un même clavier, *si ce n'est à la pédale.* » Il ne fait d'exception que pour ce cas particulier, où, l'orgue n'étant pas assez fort pour maintenir dans le ton un chœur en déroute, on devra faire appel à toutes ses ressources.

Le « mélange » indiqué ci-dessus était, du

[1] Dans « Das neu eröffnete Orchester » (1717). Matheson, né à Hambourg en 1681, était, indépendamment de ses travaux de critique musicale, un organiste de talent ; il connut Buxtehude, étant entré en relations avec lui en 1703. Il songea même à lui succéder, mais y renonça, parce qu'il aurait dû, en acceptant la place du père — c'était une des conditions, — épouser sa fille, Anna-Margaretha, née en 1669, beaucoup trop âgée pour lui ; la même raison de mariage empêcha Hændel de présenter sa candidature.

reste, d'un usage général[1]: il correspondait à ce que les Français nommaient le *plein-jeu*. Nivers, par exemple (1er livre d'orgue, 1665), écrit: « Le Plein-Jeu se compose du Prestant, du Bourdon, de la Doublette, de la Cymbale et de la Fourniture; on y adioute le 8 pieds et le 16 pieds, s'il y en a; s'il n'y a point de Prestant, on on y met la Flutte. »

Mêmes combinaisons dans Le Begue, Clairembault, André Raison. Ce dernier nous donne même un exemple curieux de l'opposition du Plein-Jeu avec les anches dans le « Kyrie du premier ton pour un plein-jeu accompagné d'une Pedalle de Trompette en taille »[2].

[1] Certains organistes abusaient de cette combinaison bruyante : « Il en est beaucoup, dit Adlung, qui ne connaissent, en fait de musique ou de choral, que le fracas du plein-jeu. On peut se contenter, tous les jours, du même habit, mais un organiste qui fera, tous les jours, entendre les mêmes sons se rendra insupportable de monotonie. Pour le choral, on peut, au dernier verset, jouer un peu plus fort, pour rappeler à l'officiant de se préparer à ses fonctions, surtout dans les villes où on n'a plus l'habitude (en honneur dans les villages) de frapper avec un bâton pour l'avertir, comme si on voulait l'arracher de force au sommeil. » (Anleitung an der Musikgelahrtheit. 1758).

[2] Livre d'Orgue (1688).

Cette absence des jeux d'anches au « grand chœur », affirmée encore par d'autres auteurs, est à retenir, au point de vue pratique, surtout si nous songeons à la place considérable que cette famille occupe dans certaines orgues modernes et à l'intensité de timbre que leur donne la facture harmonique.

Dans les orgues d'autrefois, en Allemagne du moins, ces jeux étaient, au contraire, peu nombreux, et, il faut le dire, assez mal traités : ce n'étaient bien souvent que des imitations surannées de la maigre et criarde régale.

Andreas Werckmeister, connu pour ses travaux sur le tempérament des sons appliqué à l'orgue, disait (Orgelprobe, 1681) :

Schnarrwerck
Ist unterweilen Narrwerck;
Ist es aber frisch und guth,
So erfrischt es Herz und Muth.

C'est-à-dire : « Jeu d'anches est parfois jeu de fou; mais qu'il soit clair et bon, il réjouit le cœur et l'âme. »

Sous cette forme vieillie d'un dicton, Werckmeister nous montre assez bien ce que l'on at-

tendait de cette catégorie de registres : lents à parler, d'un timbre qui tranche avec aigreur, ils n'auraient pas fait corps avec les fonds, joints aux fournitures, ensemble qui donne une plénitude harmonique extraordinaire à la polyphonie, quand les rapports en sont judicieusement établis : ils étaient plutôt destinés à exposer, en solo, un chant grave et calme. Grâce à leurs sons parfois étranges, qui semblent annoncer, comme dit Gœthe, l'arrivée des siècles passés, échos de voix extranaturelles, où la voix de l'homme perdrait, avec son timbre individuel, la faculté de prononcer, s'illumine, dégagée de l'accompagnement, et comme venue d'en haut, la vieille mélodie des chorals : c'est le trait d'or ou de vermillon dont se rehaussent, dans les missels, les paroles saintes, non point ornées, en leur ligne dogmatique, entrelacées pourtant aux ingénieuses arabesques d'un ton plus doux que cet éclat efface.

Une mention de Bach nous donne une preuve qu'il en usait ainsi ; dans le n° 2 de l'*Orgelbüchlein* (Gottes Sohn ist kommen, — Le fils de Dieu est venu), le choral est joué sur la trompette de 8 pieds de la pédale : le choral « In

dulci jubilo », composé en même temps, devait aussi avoir la même registration. On sait que ces deux chorals ont une partie de pédale atteignant une hauteur inusitée (fa et fa dièze) : c'était la pédale de Cœthen. Pour les jouer sur un instrument ordinaire, Bach devait prendre la pédale une octave plus bas, avec un jeu de 4 pieds. Les orgues de cette époque avaient généralement à la pédale un jeu d'anches de 4 pieds, appelé Cornet (que l'on ne doit pas confondre avec la fourniture de ce nom) ou chalumeau (Schallmey), quelquefois même de 2 pieds. Cet emploi de jeux d'un diapason élevé, à la pédale, était une vieille tradition : Samuel Scheidt en faisait usage pour jouer le choral, et nous les trouvons expressément exigés dans plusieurs des six chorals édités à Celle par Schuebler, avec les annotations de Bach[1].

[1] Sechs Chorale von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen, verfertiget von Johann Sebastian Bach, königl. Pohln. und Churf. Sächs. Hoff-Compositeur, Capellm. und Direct. Chor. Mus. Lips. In Verlegung Joh. Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Wald. Ces chorals sont empruntés aux cantates composées à Leipzig. Ce ne sont donc que des transcriptions : il est intéressant, pour les

En outre des jeux d'anches, trompette, chalumeau, clairon ou voix humaine, d'autres combinaisons étaient aussi admises pour exécuter, à un clavier, un solo accompagné. Matheson (Der vollkommene Kapellmeister) nous en donne des exemples : entre autres, la viole de gambe jouée seule, le principal de 8 et le cornet, la flûte traversière, le bourdon de 8 et la flûte des bois de 2 pieds.

D'après leur caractère particulier, ces divers mélanges de jeux devaient convenir, plus en dehors, ou plus effacés, à l'expression même des chorals. On peut même dire que, sans doute, les anches devaient être réservées, dans les limites que nous avons définies, aux chorals gais des jours de fête ; les organistes étaient formés à

registrer, de connaître l'orchestration de certains d'entre eux. Dans le choral : « Ach! bleib bei uns! » (reste avec nous, Seigneur. B.-G. XXV. P. VI, 2.) La mélodie est chantée par le soprano, accompagnée du « violoncello piccolo », le *continuo* soutenant l'harmonie. Dans « Meine Seele erhebt den Herrn » (Magnificat. P. VII, 42), le continuo est joué par la pédale, les parties confiées à la main gauche correspondent au duo entre le ténor et l'alto, et le choral (dextra forte) est, dans la partition, exécuté par Obœ I et II, et Tromba.

cette concordance de leur jeu avec les solennités joyeuses ou tristes de l'année liturgique. « On joue beaucoup plus fort à Pâques, dit Adlung[1], qu'à un service funèbre ; pour le Vendredi-Saint on doit montrer encore, s'il se peut, plus de discrétion. » L'emploi des jeux faibles pour les chorals tristes et les chants des morts est aussi recommandé par Christophe Raupach, de Stralsund[2].

Nous savons comment Bach faisait ressortir, de l'agencement intime des parties, cette signification des chorals, avec quelle transcendance interprétée. L'intention du dessin ne lui faisait pas oublier l'intérêt d'un coloris. Nous avons longuement parlé du choral « In dir ist Freude » ; qui sait si Bach, par une registration pittoresque, n'en pensait pas accentuer encore le sens joyeux? Adlung nous parle du carillon (Glockenspiel) comme d'une combinaison tout particulièrement destinée à symboliser la joie et dont on ne doit faire usage que pour les fêtes les plus gaies. Voyez l'allure de ce choral ; voyez de plus cette

[1] Musica mechanica organœdi (Langensalza 1762).
[2] Vollkommener Kapellmeister. IIIe partie, ch. 25.

répétition du motif de chacone présenté à la basse, merveilleusement analogue à une sonnerie de cloches; songez de plus à la date à laquelle peut remonter cette composition, toute empreinte, dans sa forme, du génie des organistes du Nord. Ne pourrait-on, sans crainte sérieuse de se tromper, la rapporter justement aux années 1708 ou 1709, au moment où Bach, s'occupant de la restauration de l'orgue de Mühlhausen, voulait y faire placer, à la pédale, un carillon de son invention, et l'opposition de ces timbres métalliques, sonnant le 4 pieds[1], aux profondeurs de l'Untersatz de 32 pieds, qu'il réclamait aussi, n'aurait-elle pas évoqué toutes les harmoniques que donnent de véritables cloches?... Mais ceci n'est qu'une hypothèse, encore que vraisemblable, et amusante à défendre par une exécution dans ce sens. Basée sur les indications de J. G. Walther, l'orchestration d'un autre choral se présente à nous avec les caractères d'une authenticité plus certaine. Nous

[1] Ce carillon, paraît-il, ne fut pas exécuté; il se peut cependant que Bach ait songé à cette combinaison en écrivant ce choral. D'autres orgues, du reste, en possédaient.

voulons parler du choral de Luther : « Ein' feste Burg ist unser Gott », c'est un rempart que notre Dieu, choral que nous avons mentionné dans un autre chapitre. Walther y joint cette désignation : *a 3 clav.;* pour la main gauche, il marque : *Fagotto;* pour la droite: *sesquialtera.* Nous devons, tout d'abord, remarquer cette combinaison d'une fourniture avec un jeu d'anches; elle vient directement des organistes français. Dans Grigny [1], par exemple, — nous le citons de préférence pour l'étude qu'en fit Bach, — on voit, à plusieurs reprises, la Basse de Trompette, ou le cromorne « en taille », accompagnés par la tierce ou le cornet. Dans l'espèce, le *fagotto* se rapporterait plutôt au cromorne, dont les sons paraissent un peu voilés. Ce jeu, qui portait divers noms, nous dit Adlung, « Portunen », « Dulcian », ou *basson,* entre autres, était quelquefois ajouté à la moitié inférieure du grand

[1] Livre d'orgue contenant une messe et quatre hymnes pour les principales festes de l'année. Par Nicolas de Grigny, organiste de l'église-cathédrale de Reims. A Paris, chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique. Rue Saint-Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. 1701. Avec Privilège de Sa Majesté.

orgue seulement, et « d'un bon effet pour jouer la basse continue ». Il était alors de taille moyenne; du reste, même à la pédale, ce n'était pas un jeu bruyant. Quant à la *sesquialtera*, formée d'une quinte et d'une tierce, elle concorde assez bien avec certains jeux de mutation des anciennes orgues françaises. Il est à noter, au surplus, que l'emploi d'un jeu d'anches accompagné d'une fourniture ne se trouve pas dans les traités allemands de ce temps; en outre, il paraîtrait, de par le contexte[1], que cette pièce devait être jouée à l'inauguration de l'orgue réparé de Mühlhausen, réfection dont Bach avait fait le devis; or, il avait demandé, entre autres améliorations, que l'on ajoutât une tierce à l'un des claviers, de façon à composer, en tirant une quinte avec cette tierce, une belle *sesquialtera*,

[1] Cet orgue est le seul à 3 claviers que Bach ait pu avoir en vue lorsqu'il vivait à Weimar avec Walther : il est naturel que, dans ses compositions, il se soit préoccupé d'un orgue dont il avait préparé la restauration, qu'il surveillait sans doute, — Weimar n'étant pas très éloigné de Mühlhausen, — et qu'il se réjouissait sans doute d'aller inaugurer. Cette remarque peut du reste aussi s'appliquer à la composition du choral « In dir ist Freude », quoique, ici, Bach ait été déçu.

et cela pour exécuter toutes sortes d'« inventions » à lui.

Tout ce projet, qui ne fut pas, il est vrai, réalisé intégralement, est curieux à connaître et nous fournit, au sujet des intentions de Bach en matière de registration et de facture d'orgues et de ses goûts, les données les plus curieuses.

Le voici en entier :

« Disposition » (en français dans le texte) de la nouvelle réparation de l'orgue de Saint-Blaise.

1° Trois nouveaux soufflets, soigneusement établis, doivent parer à l'insuffisance du vent, pour alimenter le grand orgue, le positif et le nouveau récit.

2° La pression doit être augmentée dans les quatre anciens soufflets, pour faire parler la nouvelle soubasse de 32 pieds (Untersatz) et les basses des autres jeux.

3° Il faut revoir tous les anciens sommiers des basses et en régler l'ouverture de telle sorte que, lorsqu'on joue avec quelques jeux seulement, on puisse tirer tout d'un coup le reste des jeux, sans qu'il se produise de vacillement,

comme jusqu'à présent : ceci est de la plus haute importance.

4° Suit la soubasse de 32 pieds, nommée Untersatz, que l'on fera de bois, pour asseoir, du mieux possible, la gravité de l'ensemble. Ce jeu aura un sommier spécial.

5° La bombarde sera garnie de nouveaux résonnateurs, plus grands, et les embouchures établies différemment, de façon à obtenir plus de rondeur dans l'émission du son.

6° Pour ce qui est du nouveau carillon de la pédale, composé de 26 cloches de 4 pieds, désiré par MM. les paroissiens, qui le feront faire à leurs frais, le facteur devra se charger de le rendre jouable.

Quant au grand orgue, on posera, au lieu de la trompette, que l'on doit supprimer :

7° Un *Fagotto* (basson) de 16 pieds qui doit servir à toutes sortes de nouvelles inventions et dont le son sera très *délicat* pour la *musique* [1].

[1] C'est-à-dire pour jouer la basse continue de l'orchestre.

Au lieu du Gemshorn (cor de chamois), que l'on doit enlever aussi :

8° Une Viole de gambe de 8 pieds, qui s'accordera admirablement (*admirabel*) avec le salicional de 4 du positif.

Item, si l'on enlève la quinte de 3 pieds, on peut la remplacer par un

9° Nasard de 3 pieds.

On peut conserver tous les autres jeux existants du grand orgue et tous ceux du positif, à condition de les accorder à nouveau.

10° Le nouveau récit sera formé ainsi :

3 *Principalia* en montre :

1° Quinte de 3 pieds }
2° Octave de 2 } en étain fin de 14 « loth »[1].
3° Chalumeau de 8 }

4° Fourniture à 3 rangs.

[1] Le « loth » équivaut à $^1/_2$ once.

5º Tierce avec laquelle on pourra, en tirant quelques autres jeux, composer parfaitement une belle *sesquialtera.*

6º *Fleute douce* (sic) de 4 pieds, et enfin un

7º Stillgedackt (sorte de bourdon) de 8 pieds, qui s'accordera parfaitement avec la *musique.* Pour cela, on le fera de bon bois, qui résonne bien mieux que le métal.

11º Entre le clavier de récit et le grand orgue on fera un accouplement. Enfin, tout l'instrument sera réharmonisé et le « tremblant » sera soumis à des oscillations régulières.

II

La pièce que nous venons de citer, — elle est conservée dans les archives de Mühlhausen, — présente un grand intérêt : nous voulons en retenir ici deux articles qui ont trait au même sujet.

Je veux parler du concours de l'orgue et de l'orchestre à l'exécution des cantates.

Bach nous parle d'abord du *Fagotto*, dont le son doit si délicatement s'unir aux instruments: il est ici d'accord avec ses contemporains, qui recommandaient l'usage de ce jeu de 16 pieds, d'un timbre plus distinct que le son des bourdons, non pas bruyant pourtant, — on l'appelait aussi *dulcian*, dolce suono, — pour jouer la basse continue. L'emploi du Stillgedackt, le jeu le plus doux de l'orgue, nous intéresse à la résolution de cette même basse chiffrée. Un tel jeu manquait évidemment de force, recherché au contraire pour ce qu'il avait d'effacé, de sourd même (still, en allemand, veut dire silencieux): cette résolution était-elle, sans doute, plutôt diaphonie, remplissage harmonieux, — ces tenues de certains de nos instruments à vent, — que polyphonie aux mouvements propres, que l'on ne pourrait percevoir.

Ces lignes de J. Th Mosewius[1] peuvent, du reste, nous donner l'idée du rôle que jouait

[1] J. Th. Mosewius: « J. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesængen » (Berlin, Trautwein, 1845), p. 25.

l'orgue dans l'orchestre de Bach et de Hændel: « C'est une idée très répandue et confirmée par l'orchestration que Mozart et Mosel ont faite des oratorios de Hændel, que ces deux maîtres (Bach et Hændel) ont suppléé, par l'emploi de l'orgue, à notre instrumentation. Un tel jugement est juste, si l'on ne veut par là exprimer autre chose que ceci, c'est que dans les salles de concert où manque un orgue on doit le remplacer par l'adjonction d'autres instruments [1]. Il ne faut pas en conclure à la réciprocité du rapport entre l'accompagnement original et cette nouvelle instrumentation. Ici, c'est le quatuor à cordes qui sert de fondement à l'harmonie, et ce sont les instruments à vent seuls qui donnent le coloris. Chez Hændel (et chez Bach), l'orgue, qui résoud la basse chiffrée, sert de base à toutes les pièces; la couleur est donnée par toutes les voix de l'orchestre, cordes ou instruments à vent. »

Rien de plus juste que cette opinion de Mosewius: l'orgue sert à unir toutes les parties de l'orchestre, à les fondre en un tout, sans trahir

[1] C'est ce qu'a fait Robert Franz. Cfr. Offener Brief an Eduard Hanslick (Leipzig 1873).

son intervention par un éclat trop bruyant, grisaille, si l'on veut, camaïeu sur lequel s'étendraient quelques teintes plus vives, comme en des peintures de l'école de Panselinos.

A ce témoignage de Bach, qui, dans son devis, désigne pour l'orgue accompagnant des jeux au timbre très doux, très arrondi aussi, s'ajoutent des affirmations de ses contemporains.

Scheibe, Adlung, d'autres encore, n'admettent, pour accompagner les airs et les récitatifs, qu'un seul bourdon de 8 pieds, surnommé pour cela « Musikgedackt ». Le récitatif surtout devait être à peine soutenu, de peur que la voix du chanteur ne fût couverte : quelques notes tenues pour le guider, partout des accords à peine frappés et, remarque bien curieuse si l'on songe au jeu précis de l'orgue, arpégés comme au clavecin.

Le *staccato* était de plus généralement employé à jouer la basse ; mais l'usage de ce procédé s'arrêtait ici, et pour les pièces d'orgue ordinaires Bach exigeait de ses élèves le jeu le plus soutenu.

Même jouant dans les chœurs, et avec tout l'orchestre, l'orgue devait se contenter de la

demi-teinte. « Point de jeux d'anches ni de jeux de mutation », dit Schrœter, organiste à Nordhausen[1]. Recommandation analogue de Petri[2]. Au surplus, l'accompagnement, du moins pour ce qui était du contrepoint ou des accords, se jouait généralement au positif, dont les jeux sont moins forts qu'au grand orgue, la basse étant exécutée sur ce dernier clavier, comme nous l'avons indiqué, quelquefois aussi jouée *legato*. La Pédale pouvait s'y joindre; dans certains passages, elle ponctuait les temps forts seulement, avec des registres plus accentués, quand on voulait marquer la carrure du rythme, ou que le mouvement était trop rapide, pour éviter la confusion. Ceci est confirmé par Saint-Lambert (Traité d'accompagnement, p. 58) : « Quand la mesure est si pressée, dit-il, que l'accompagnateur n'a pas la commodité de jouer toutes les notes, il peut se contenter de jouer et d'accompagner seulement les premières notes de chaque mesure, laissant aux Basses de Viole ou de Violon à jouer toutes les notes, ce qu'elles peu-

[1] Deutliche Anweisung zum General-Bass (Halberstadt 1772), p. 187.

[2] Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig 1782.

vent faire beaucoup plus aisément, n'ayant point d'accompagnement à y joindre. Les grandes vitesses ne conviennent point aux instruments qui accompagnent; c'est pourquoi, quand il se trouve des passages fort vites, même dans une mesure lente, l'*accompagneur* (sic) les peut laisser jouer aux autres instruments, ou, s'il les joue, il peut réformer cette vitesse, ne touchant que les notes principales de ces passages, c'est-à-dire les notes qui tombent sur les principaux temps de la mesure. »

L'organiste avait, du reste, à ménager la faiblesse numérique de l'orchestre et des voix. Bach, dans un mémoire du 23 août 1730, nous énumère 12 chanteurs et 18 musiciens, sans compter l'organiste; la chapelle que Gerlach avait sous ses ordres, au nouveau temple à Leipzig, était moindre encore: 4 chanteurs et 10 musiciens.

Il est vrai que Bach, avant tout organiste, ne laissait pas toujours à l'orgue cette tâche ingrate : à côté de l'orgue d'accompagnement, il nous montre ce qu'il appelle l'*organo obligato*, l'orgue obligé. Nombre de cantates renferment cette mention. Nous la voyons dans la Passion

selon saint Matthieu, avec cette particularité d'une indication de registre : c'est quand le chœur chante, à l'unisson, les chorals : « O Lamm Gottes, unschuldig », Agneau de Dieu, sans tache, et « O Mensch, bewein dein' Sünde gross », Homme, pleure ta faute. Le jeu que Bach prescrit ici est la *sesquialtera*, jointe sans doute à quelques fonds. Le caractère de ce jeu, mis ainsi en dehors, semble demander le *tasto solo;* Bach a dû exiger cette combinaison pour maintenir, par un son tranchant, le chœur qui chante le choral, au milieu de l'ensemble des deux autres chœurs et des deux orchestres, dont le chemin se poursuit à part. Le brillant de la *sesquialtera* semblerait aussi convenir assez bien à la « Sinfonie » de la cantate composée pour l'élection du conseil (août 1731). Cette supposition peut être confirmée par ceci que le jeu de *sesquialtera* fut sans doute ajouté au positif de l'orgue de Saint-Thomas, de 1730 à 1731, par le facteur J. Scheibe.

Un registre d'un effet tout opposé doit soutenir tout l'orchestre dans la cantate pour la fête de la Réformation (1717). Le chant du choral de Luther y est donné à la bombarde de 16 pieds

de la pédale, accompagnée à l'orchestre, du violoncelle et du *violone*, instrument analogue.

On voit que, dans ces cas particuliers, Bach s'est départi de la règle générale de laisser de côté les jeux d'anches et de mutation[1]; mais ici l'orgue empruntait à ses sonorités les plus originales, à son orchestration propre, l'accompagnement étant fait par un second instrument. Du reste, « lorsque l'orgue est obligé, nous dit M. W. Rust, l'éditeur autorisé des cantates de Bach, il ne se présente pas à nous polyphone, parce qu'il étoufferait les autres instruments, mais il doit être traité à une seule partie, comme une flûte ou un hautbois »[2].

Au sujet de l'orchestre de Bach, il s'impose de rappeler que la cantate « Die Himmel erzählen » (cœli enarrant gloriam Dei) nous donne la

[1] L'orgue *obligato* est écrit aussi dans une intention plus discrète, par exemple dans l'air d'alto avec accompagnement de *obœ di caccia* de « Wer weiss wie nahe mir mein Ende ».

[2] Nous devons ajouter, ici, que les orgues n'étaient pas au diapason des autres instruments, accordées au « ton de chapelle », d'un ton plus bas que le diapason actuel. L'orgue de Weimar était, au contraire, plus élevé d'une tierce mineure.

registration de la première partie de la sonate en mi mineur. Il est vrai, dira-t-on, que Bach a composé ces trios pour clavecin à pédales; toutefois, il ne dut manquer de les exécuter aussi à l'orgue. Certains adagios même réclament, par de longues tenues, un instrument aux sons prolongés. Cette première partie n'est, en effet, que la transcription de la «Sinfonie» (adagio e vivace) qui sert d'ouverture à la cantate que nous venons de citer. En voici l'orchestration : obœ d'amore, viola di gamba et continuo. Ce sont des timbres que l'on retrouve dans toutes les orgues; ajoutons que la viole de gambe, à l'orgue, était un des jeux favoris de Bach. Il n'est pas téméraire de penser que dans nombre de chorals les dessins placés au ténor, d'un mouvement très défini, étaient exécutés avec ce jeu sur un clavier séparé, de même que Bach, à l'orchestre, les aurait confiés au violoncelle.

Il faut tenir compte, d'ailleurs, de cette habitude de Bach de transporter à l'orgue des ressources de l'orchestre, à l'orchestre des effets de l'orgue. Ainsi, dans la Pastorale (Hirtengesang) de l'oratorio de Noël, Bach nous donne l'impression d'un orgue dont les claviers se ré-

pondraient, l'un registré avec les fonds, opposés au chœur de hautbois de l'autre.

Ces passages d'un clavier à un autre, Bach, dans ses compositions pour orgue, ne les marque pas fréquemment : une pièce cependant nous présente des annotations dont l'authenticité n'est pas douteuse et qui peuvent nous fournir des conclusions intéressantes. C'est le grand prélude en mi bémol, publié dans la troisième partie de la « Clavier-Uebung ». En comparant ces indications avec d'autres, de la *Toccata* en ré mineur (du premier mode) en particulier, on peut conclure à exécuter sur le grand orgue (Oberwerk)[1] tout ce qui est écrit avec pédale ; quand la pédale se tait, l'on passe au positif (Rückpositiv). On pourrait même, en poussant la déduction jusqu'à ses dernières limites, établir que, lorsque les parties se réduisent à deux, on devrait jouer au récit (Brustwerk).

[1] Oberwerk indique le clavier supérieur : dans les orgues à deux claviers, le plus fort se trouvant, à cette époque, au-dessus de l'autre. Le terme de Rückpositiv se rapporte au positif dont les tuyaux étaient placés derrière le dos (Rücken) de l'organiste. Enfin le récit portait le nom de Brustwerk, les tuyaux se trouvant

III

Il est intéressant, pour compléter ce que nous venons de dire, de faire connaître la composition des principales orgues que Bach put avoir à sa disposition pendant sa longue carrière. Nous en trouvons la description dans divers ouvrages, notamment dans Adlung (musica mechanica organœdi) ou dans les suppléments que J. F. Agricola, élève estimé de Bach, fit à cet ouvrage, publié après la mort de l'auteur, et dans des écrits contemporains d'historiens locaux.

L'orgue d'Arnstadt, le premier dont Bach fut

face à la poitrine de l'organiste (Brust). Dans un orgue à trois claviers, le clavier du grand orgue se trouvait entre le clavier du récit, qui était au-dessus, et le positif, placé au-dessous.

l'organiste titulaire, comptait 22 registres, sur deux claviers manuels et pédale[1].

AU GRAND ORGUE :

1. Principal 8.
2. Viola di Gamba 8.
3. Quintaton 16.
4. Gedackt (bourdon) 8.
5. Quinte 6.
6. Octave (prestant) 4.
7. Mixtur (fourniture) à 4 rangs.
8. Gemshorn (cor de chamois) 8.
9. Cymbel à 2 rangs.
10. Trompette 8.
11. Tremulant (Tremblant).
12. Cymbelstern[2].

AU POSITIF :

1. Principal 4.
2. Lieblichgedackt (sorte de bourdon) 8.
3. Spitzflöte (flûte aiguë) 4.
4. Quinte 3.
5. Sesquialter.
6. Nachthorn (cor de nuit) 8.
7. Mixtur (à deux rangs).

A LA PÉDALE :

1. Principalbass 8.
2. Subbass 16.
3. Posaunenbass (bombarde) 16.
4. Flötenbass 4.
5. Cornetbass 2[3].

L'orgue du château, à Weimar, était ainsi composé, d'après A. Wette (Historische Nachrichten von der berühmten Residenz-Stadt Weimar. Weimar 1737, p. 175-176).

[1] Cet orgue fut construit en 1701 par J. F. Wender, facteur à Mühlhausen.

[2] Sorte de carillon, qui donnait l'accord parfait.

[3] C'était un jeu à anches.

AU GRAND ORGUE :

1. Principal 8.
2. Quintaton 16.
3. Gemshorn 8.
4. Gedackt 8.
5. Quintaton 4.
6. Octave 4.
7. Mixtur à 6 rangs.
8. Cymbel à 3 rangs.
9. Glockenspiel (carillon).

AU POSITIF :

1. Principal 8.
2. Viola di Gamba 8.
3. Gedackt 8.
4. Trompette 8.
5. Kleingedackt (petit bourdon) 4.
6. Octave 4.
7. Waldflöte (flûte des bois) 2.
8. Sesquialtera.

A LA PÉDALE :

1. Gross Untersatz 32.
2. Subbass 16.
3. Posaun-Bass 16.
4. Violon-Bass 16.
5. Principal-Bass 8.
6. Trompeten-Bass 8.
7. Cornett. Bass. 4.

Nous avons indiqué la particularité de l'orgue de Cœthen, dont la pédale avait deux octaves et demie, de l'ut au fa dièze inclus; nous devons signaler de plus, pour cet orgue, peu considérable d'ailleurs, la qualité du principal, au grand orgue, et de la trompette de 8 à la pédale.

L'orgue de l'église de l'Université, à Leipzig, dont Bach fit l'expertise le 17 décembre 1717, était un instrument remarquable qu'il aimait beaucoup à jouer. C'était un des chefs-d'œuvre du facteur Scheibe.

Il était ainsi composé :

GRAND ORGUE :

1. Gross Principal (d'étain fin) 16.
2. Gross Quintatön 16.
3. Klein (petit) Principal 8.
4. Schalmei chalumeau) 8.
5. Flûte allemande (sic) 8.
6. Gemshorn 8.
7. Octave 4.
8. Quinte 3.
9. Quint-Nasat 3.
10. Octavina 2.
11. Waldflöte 2.
12. Grosse Mixtur (à 5 et 6. rangs).
13. Cornetti (à 3 rangs).
14. Zink (sorte de cornet) à 2 rangs.

RÉCIT :

1. Principal (en montre) 8.
2. Viola di Gamba naturelle (sic).
3. Grobgedackt (bourdon de grosse taille) 8.
4. Octave 4.
5. Rohrflöte (flûte de roseau) 4.
6. Octave 2.
7. Nasat 3.
8. Sedecima 1.
9. Schweizerpfeife (flûte suisse) 1.
10. Largo [1].
11. Mixtur à 3 rangs.
12. Helle Cymbel (cymbale claire) à 2 rangs.

POSITIF :

1. Lieblich gedackt 8.
2. Quintaton 8.
3. Flûte douce (sic) 4.
4. Quinta decima 4.
5. Decima nona 3.
6. Hohlflöte (flûte creuse) 2.
7. Viola 2.
8. Vigesima nona 1 1/2.
9. Weitpfeife 1.
10. Mixtur à 3 rangs.
11. Helle Cymbel à 2 rangs.
12. Sertin (serpent ?) 8.

[1] Sans doute « larigot », quinte de la doublette.

PÉDALE :

1. Gross Principal 16.
2. Gross Quintatön 16.
3. Octave 8.
4. Octave 4.
5. Quinte 3.
6. Mixtur à 5 et 6 rangs.
7. Grosse Quinte 6.
8. Jubal (flûte ouverte) 8.
9. Nachthorn 4.
10. Octave 2.
11. IIe Principal 16.
12. Subbass 16.
13. Posaune 16.
14. Trompete 8.
15. Hohlflöte 1.
16. Mixtur à 4 rangs.

Enfin, voici la disposition du grand orgue de Saint-Thomas de Leipzig, posé en 1525, deux fois renouvelé au XVIIe siècle, agrandi en 1670, et considérablement réparé, en 1721, par Johann Scheibe[1].

On y remarquait :

AU GRAND ORGUE :

1. Principal 16.
2. Principal 8.
3. Quintatön 16.
4. Octave 4.
5. Quinte 3.
6. Superoctave 2.
7. Spielpfeife (sorte de flûte) 8.
8. Sesquialtera (double).
9. Mixtur à 6, 8 et 10 rangs.

[1] Vogel, Leipziger Chronicke. Vol. III, chap. 6, p. 110.

AU RÉCIT :

1. Grobgedackt (gros bourdon) 8.
2. Principal 4.
3. Nachthorn 4.
4. Nasat 3.
5. Gemshorn 2.
6. Cymbel à 2 rangs.
7. Sesquialtera.
8. Regal 8.
9. Geigen-Regal[1] (violon régale) 4.

AU POSITIF :

1. Principal 8.
2. Quintaton 8.
3. Lieblich gedackt 8.
4. Kleingedackt 4.
5. Querflöte (flûte traversière) 4.
6. Violine 2.
7. Rauschquinte doppelt.
8. Mixtur à 4 rangs.
9. Sesquialtera.
10. Spitzflöte 4.
11. Schallflöte (flûte aiguë) 1.
12. Krummhorn[2] 8.
13. Trompete 8.

A LA PÉDALE :

1. Subbass (de métal) 16.
2. Posaune 16.
3. Trompete 8.
4. Schalmei 4.
5. Cornet 2.

L'église Saint-Thomas avait, de plus, un petit orgue. Cet instrument, abandonné, puis remis

[1] Réunie au quintaton de 8, dit Adlung, le « Geigen-Regal » sonne presque comme un instrument à cordes.

[2] Cromorne. Appelé aussi *lituus* (clairon) par Prætorius (Syntagma musicum. Tome II, C. 15, p. 40), Adlung nous donne cette facile étymologie : *cor*, et *morne* (triste, discret).

en usage, était, au temps de Bach, dans la tribune auprès du grand. On y remarquait un jeu de « Trichter-Regal » (Régale en entonnoir), sorte de voix humaine. Cet orgue servit à l'exécution de la Passion de saint Matthieu, concurremment avec l'autre.

Lorsqu'il jouait en présence d'étrangers, Bach aimait à les étonner par son originalité de registration. « Après avoir tout d'abord taxé de folie l'accouplement de certains jeux, dit Forkel[1], ils étaient bien étonnés d'entendre l'admirable effet produit par cet accouplement, communiquant tout à coup à l'orgue une sonorité variée et originale qu'on se serait en vain efforcé d'atteindre par les anciennes mé thodes...

« Pour essayer un orgue, la première chose qu'il faisait était de tirer tous les jeux et de jouer le grand orgue avec tous ses accouplements. Il avait l'habitude de dire, en forme de plaisanterie, qu'il désirait avant tout savoir si l'instrument avait de bons poumons. »

[1] Vie, travaux et talents de Bach (trad. Grenier, p. 160 et 165).
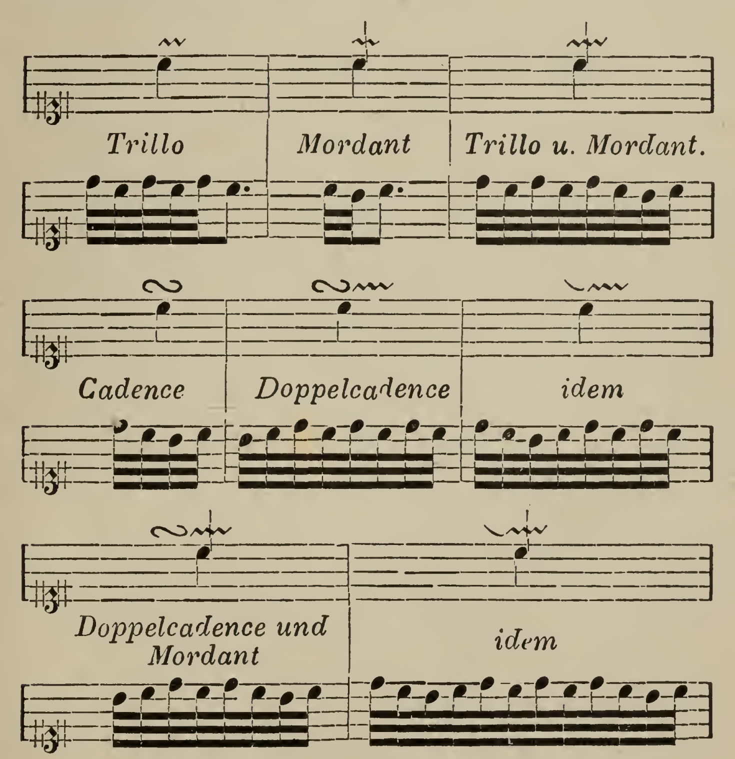
A cet art de registration se joignait la facilité d'improvisation la plus féconde.
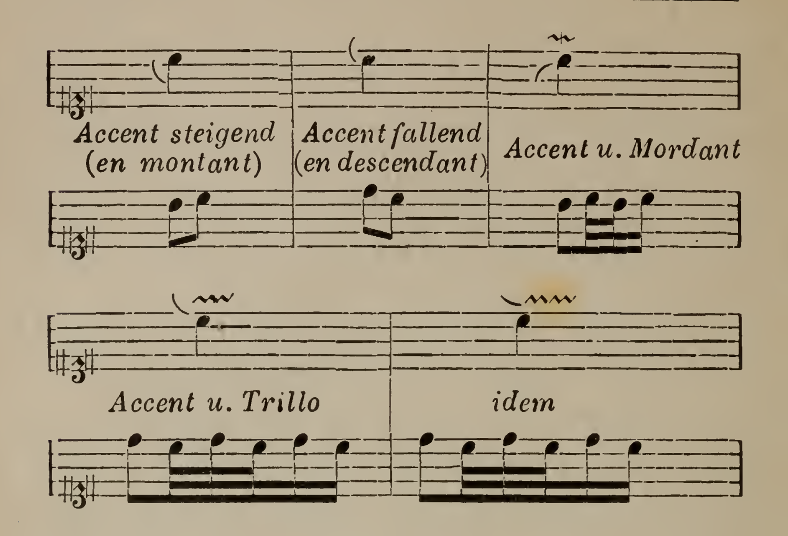
« Si des amis l'invitaient, en dehors du service religieux, et cela se présentait très souvent, à se faire entendre à l'orgue, écrit Kirnberger [1], il choisissait un thème quelconque et s'en servait pour improviser dans toutes les formes de composition pour l'orgue, sans pour cela l'épuiser quand même il aurait joué, sans interruption pendant deux heures ou plus. Il l'employait d'abord pour un prélude et une fugue sur le grand-jeu. Puis, son habileté dans l'art de registrer se montrait dans un trio, un quatuor, etc., toujours sur le même thème. Venait un choral, et ce thème servait de contrepoint à la mélodie dans des imitations ingénieuses, à 3 ou 4 parties. Enfin, il concluait par une fugue à plein jeu, se rapportant au même thème, auquel il réunissait, les confondant, les premiers arrangements qu'il en avait faits. »

[1] Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie (Berlin 1773), p. 53. Cf. aussi Mizler (Necrolog, p. 171) et Forkel (p. 22).

IV

Pour les ornements, cadences, etc., Bach nous a laissé, dans une méthode destinée à son fils, Friedmann, une *Explication* (sic) des signes employés par lui pour noter ces «agréments» qu'il appelle des *manières*. Le voici :





La plupart de ces ornements[1] ne commencent pas, comme le tableau nous l'indique, sur la note qui en est marquée.

Cependant, si une cadence se trouve au début d'une pièce ou qu'elle agrémente un intervalle caractéristique (par exemple, dans la fugue en fa mineur), on devra énoncer tout d'abord la note essentielle. De même, si une telle résolution se trouvait en désaccord avec la marche des autres parties.

La mordante, — c'est le «pincé simple» ou

[1] Clavier-Büchlein, vor Wilhelm Friedmann Bach, angefangen in Cöthen den 22. Januar, anno 1720.
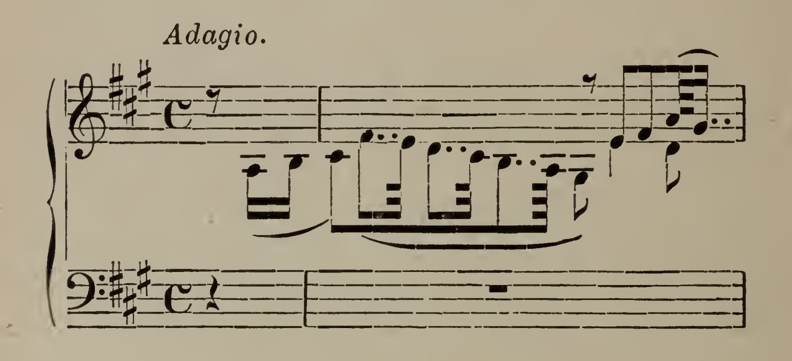
pincement des Chambonnières, Couperin et Le Bègue, qui l'avaient emprunté aux joueurs de luth [1], — est généralement diatonique, avec cette restriction cependant que, si la note sur laquelle elle doit porter est marquée d'un accident, dans la même mesure, on doit l'observer en l'exécutant.

On doit jouer ces ornements « en valeur et sur le temps [2] »; cependant, il ne faudrait pas affecter une rigueur excessive à ce sujet; Bach n'exigeait pas une telle précision et n'attachait pas à ces figures une importance si grande qu'elle ne lui permît, dans des copies faites par lui de mêmes pièces, de leur suppléer par d'à peu près équivalentes. Certaines sont, du reste, d'un emploi assez rare: par exemple, l'accent. Nous ne le trouvons employé, dans les pièces d'orgue du moins, que dans un arrangement du choral « Allein Gott in der Höh' sei Ehr » (Gloria in excelsis). Cette pièce est on ne peut plus ornée

[1] Cfr. A. Méreaux: « Les clavecinistes de 1637 à 1790. Tableau synoptique et comparatif de tous les agréments avec leurs signes et leur effet » (Heugel).

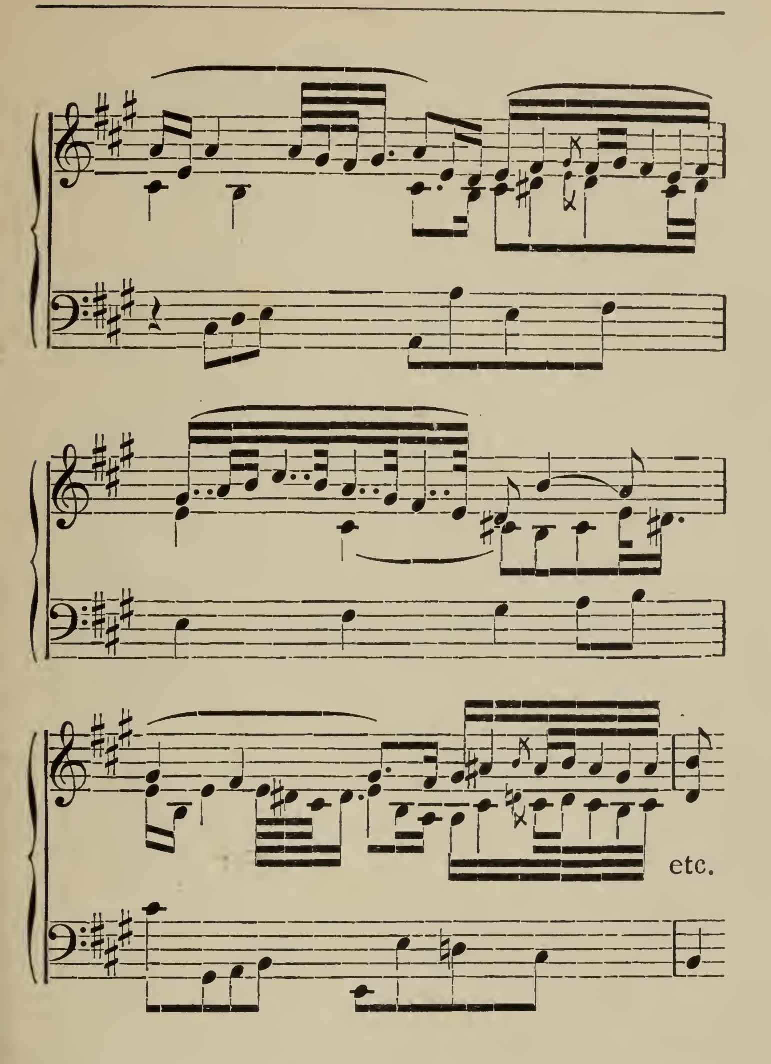
[2] L. Diémer: « Les clavecinistes français du XVIII[e] siècle » (Durand et Schœnwerk).

et nous présente la plupart des signes employés par Bach; nous empruntons à l'intéressant ouvrage de M. E. Dannreuther: « Musical Ornamentation »[1], la transcription, en notation entière, des six premières mesures de ce choral. Un tel exemple sera plus instructif que tout ce que nous pourrions dire à ce propos, si le lecteur prend soin de comparer cette résolution au texte musical fourni par les éditions usuelles[2].
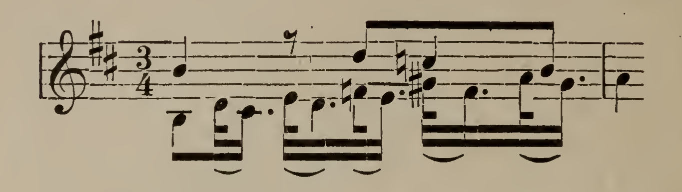


[1] Ce travail contient, avec de nombreux exemples, une étude sur l'« ornementation », de G. Diruta à J. S. Bach dans la première partie, de Ph. E. Bach à nos jours dans la seconde (Novello, Ewer et Co, éditeurs à Londres. — Paris, Librairie Fischbacher).

[2] P. VI. 9.



On voit qu'il s'agit ici d'une sorte d'appoggiature; de même dans le choral « Vater unser im Himmelreich » (3e partie de la « Clavierübung »).

Mais, dans ce cas, Bach emploie une notation spéciale :



Dans sa méthode de clavecin, Ph. E. Bach, parlant d'une telle figure (§ 24), s'exprime ainsi : « Il ne faut pas jouer trop vite la première note de cette figure, si la mesure est lente ou modérée : on devrait alors rester trop longtemps sur la seconde. On doit l'appuyer doucement, mais non la marteler violemment. »

« Jouez flautato », dit W. Rust[1] au sujet, dans une partie d'orchestre, d'une telle indication : ce serait alors le coup de langue du flûtiste que l'on doit jouer, d'après Quantz (Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière. Berlin 1752) avant le temps, c'est-à-dire que la

[1] B. G. XIII, p. XVI. On retrouve aussi ce groupement dans la partie de flûte de l'« et in unum » de la messe en si mineur.

première des deux notes devrait être considérée comme écrite ainsi :



Dans une leçon de solfège de J. G. Walther [1], faite en 1708, cette indication, appelée *punctus serpens*, signifie que les notes doivent être coulées, c'est-à-dire liées deux par deux. Voilà, sans doute, l'interprétation la plus juste, qui se rapprocherait assez de ce que S. Scheidt appelle « imitatio violistica ».

A une telle exécution se rapportent, du reste, des notations analogues de Frescobaldi [2] et de Muffat [3].

[1] L'autographe faisait partie de la collection Ph. Spitta.

[2] *Toccata* II (libro I).

[3] *Toccata* 6ª (adagio) et *Toccata* 3ª de l'« Apparatus musico-organisticus ».





APPENDICE

Nous donnerons ici, pour faciliter la lecture de notre travail, un court aperçu de la vie de J. S. Bach.

Bach naquit le 21 mars 1685 à Eisenach. Son père, Ambroise Bach, était musicien de ville; son oncle, Jean-Christophe Bach, organiste[1].

[1] Veit (Guy) Bach, né à Gotha, dans la deuxième moitié du XVIe siècle, était, dit-on, d'origine hongroise; on le considère comme l'ancêtre de la famille Bach. C'est le premier représentant de cette race de musiciens qui fournissait à la plupart des villes du centre de l'Allemagne des « cantors » et des organistes. A Erfurt, par exemple, la direction de la « musique du conseil » leur appartint de 1625 à 1735, et même après leur disparition, on disait encore en parlant des musiciens de ville : les « Bach ».

A dix ans, il perdit sa mère; l'année suivante, son père, et fut recueilli par son frère aîné, organiste à Ohrdruf. Là il suivit les cours du lycée, où l'enseignement de la musique tenait une large place; aussi le chœur de chant formé par les élèves était renommé. Le jeune Jean-Sébastien, doué alors d'une jolie voix de soprano, en faisait partie, tout en travaillant le clavecin, sous la direction de son frère, élève de Pachelbel. Le zèle qu'il apportait à cette étude était tel qu'il déroba, pour le copier la nuit, à la lueur du clair de lune, un recueil de morceaux que son frère lui interdisait de jouer, voulant se réserver à lui seul le droit d'en vaincre les difficultés.

Il ne resta pas longtemps à la charge de ce dernier, dont la famille s'accroissait peu à peu. En 1700, sans doute sur la recommandation d'Élias Herda, « cantor » au lycée d'Ohrdruf, Bach est admis à l'école Saint-Michel de Lunebourg; mais ce n'est déjà plus tout à fait un élève; en échange de l'instruction générale qu'il recevait, il devait servir à ses camarades en quelque sorte de répétiteur pour le chant, tout au moins de coryphée. Lorsque sa voix fut dans la mue, ce qui se produisit bientôt, il fut chargé

de tenir le clavecin, pour accompagner les chœurs aux répétitions, ou de faire, à l'orchestre, une partie de violon ; il avait, en effet, appris cet instrument dès sa première enfance, son père étant bon violoniste. Il dut profiter alors des excellents conseils de Georges Bœhm, organiste à l'église Saint-Jean de Lunebourg et musicien de mérite; l'influence de ce dernier se trahit dans bien des compositions de la jeunesse de Bach, surtout dans des chorals. La situation de Lunebourg lui permit aussi, dès cette époque, d'aller à Hambourg — à pied — entendre Adam Reinken et Vincent Lübeck, ou à Celle, où l'orchestre de la cour ducale exécutait de la musique française, alors à la mode, se plaint Matheson, non à cause d'une valeur que ce critique allemand lui dénie, mais simplement, — les derniers revers de la fin du règne de Louis XIV n'avaient pas encore terni cet éclat, — parce qu'elle était française.

En 1703, Bach quitte l'école Saint-Michel, ayant plus fait de musique, pendant qu'il y était, qu'il n'avait dû approfondir le programme, d'ailleurs assez restreint, des connaissances qu'on y pouvait acquérir : non que l'on ne s'en soit tenu,

pour lui, à une instruction par trop élémentaire, mais il fut de beaucoup inférieur, par sa culture intellectuelle, à la plupart des grands musiciens de son temps, — Hændel et Matheson, par exemple, — qui avaient été à l'« Université ».

Son peu de fortune ne lui aurait pas permis, d'ailleurs, de suivre de tels cours. Sorti de l'école Saint-Michel, il est obligé de se subvenir à lui-même; son talent de violoniste lui vient alors en aide, et c'est comme tel qu'on l'admet à Weimar, non pas dans l'orchestre de la cour, mais dans un orchestre que le frère de Wilhelm Ernst, duc régnant, le prince Johann Ernst, entretenait à ses frais. Il n'y fut pas longtemps; dès l'été de 1703, à la suite d'un voyage à Arnstadt, où il s'est fait entendre sur l'orgue du Temple-Neuf, construit en 1701 par Wender, facteur de Mühlhausen[1], on lui offrit le poste d'organiste à cette église. La position était modeste (70 thalers de traitement), mais avantageuse pour Bach, qui pouvait se perfectionner à loisir dans le jeu de l'orgue et s'exercer à la composition pour les

[1] Wender avait une certaine renommée locale, mais il était inhabile et peu consciencieux.

voix; il avait, en effet, un chœur à diriger, et sa première cantate est datée d'Arnstadt. En outre, si maigre que soit son salaire, il lui permet de faire quelques économies pour faire le voyage de Lübeck, près de Buxtehude, qu'il désirait dès longtemps connaître, car, si de son frère Christophe il avait reçu les méthodes de Pachelbel, Georges Bœhm, d'une autre école, lui avait déjà imposé ce dualisme dont naîtra, quand un autre élément s'y sera ajouté, par surcroît, son originalité propre. C'est à la faveur d'un congé, obtenu pour un mois, que Bach, à la fin d'octobre 1705, se rend d'Arnstadt à Lübeck : il n'était de retour qu'en février 1706. De ce voyage il rapportait une virtuosité nouvelle et la susceptibilité d'un jeune artiste qui, dès maintenant, se croit un maître; la première déçut singulièrement la communauté. Il accompagnait à présent le choral avec la fantaisie exagérée de Buxtehude; les oreilles des fidèles ne pouvaient se faire à de telles fioritures, et, chose plus grave, leurs voix s'y méprenaient, et le chœur tombait dans le désarroi. D'où scandale, partant réprimande du consistoire. Bach n'avait-il pas, au surplus, singulièrement outrepassé les limites

de son congé? et puis, pourquoi maintenant négligeait-il son chœur? plus jamais de musique? Et d'autres griefs encore... Piqué au vif, Bach répondit en affectant désormais l'excès opposé en accompagnant, et en livrant complètement à eux-mêmes ses choristes, qui le dégoûtaient par leur sottise et leur grossièreté. Pour le reste, il ne s'en expliqua point, mais chercha une autre place; plus d'un an se passa en ces tiraillements. A la mort de G. Ahle, organiste à l'église Saint-Blaise de Mühlhausen, il brigua son poste: il lui échut à la suite d'un concours, et Bach s'y installa dans l'été de 1707. La même année il épouse sa cousine, Maria Barbara Bach (17 octobre).

La situation, au point de vue pécuniaire, n'était pas mauvaise [1], mais l'orgue détestable. Aussi Bach n'eut-il de repos avant d'avoir obtenu du conseil une réparation; il fit lui-même un devis, trouvé si judicieux qu'on l'approuva. Mais les travaux étaient à peine commencés que le duc de Saxe-Weimar, Wilhelm Ernst, lui fit

[1] Il touchait 85 thalers et avait divers avantages en nature.

offrir la place d'organiste à la cour (1708). Bach accepta; Mühlhausen était en proie à des dissensions confessionnelles : piétistes et orthodoxes étaient en luttes ouvertes, où se perdaient les efforts de Bach à établir une «musique régulière toute pour la gloire de Dieu»[1], dit-il lui-même, à quoi, du reste, les piétistes s'opposaient par doctrine[2]; circonstance aggravante, le surintendant de l'église Saint-Blaise, Frohn, était un des plus ardents disciples de Spener, fondateur de la secte, et Bach, fermement attaché aux anciennes traditions, avait pris pour parrain de son premier enfant Eilmar, pasteur de l'église «Beatæ Mariæ Virginis», qui les défendait.

Bach passa neuf ans à Weimar; ce temps fut pour lui le complément des études déjà faites, et le plus brillant de sa carrière de virtuose. Il se fait entendre dans les cours voisines, et sa réputation est assez grande pour mettre en fuite

[1] Une de ses cantates «Gott ist mein König» fut gravée à Mühlhausen, en parties séparées, chez Brückner (1708).

[2] Cfr. Philipp Spitta. Johann Sebastian Bach. Vol. I, p. 354.

Marchand, que l'on appelait alors le « grand Marchand», convié, en 1717, à une sorte de tournoi musical avec lui. De nombreuses cantates marquent aussi cette période, ainsi que des œuvres de musique de chambre. Bach avait, en effet, dans les dernières années de son séjour, ajouté à son emploi d'organiste les fonctions, sinon le titre, de directeur de la musique de chambre à la cour, suppléant au vieux Drese, trop âgé pour les remplir effectivement. A la mort de ce dernier, à la fin de 1716, Bach espérait hériter de sa succession; il n'en fut rien, et ce manque d'égards le détermina à se rendre à l'appel que lui fit, l'année suivante, le prince d'Anhalt-Cœthen.

A Cœthen, plus d'orgue à tenir, plus de musique d'église à diriger, — le prince était calviniste, — mais d'autres fonctions, auxquelles Bach, bien préparé par sa nouvelle expérience acquise à Weimar, suffit en composant la plupart des suites et sonates de violon, de viole de gambe, de flûte, de clavecin; de plus, la première partie du clavecin bien tempéré, — ceci nous importe singulièrement pour la parenté qu'on peut établir entre des pièces d'orgue

et des pièces de ce recueil, — est datée de Cœthen.

Une vie qui aurait pu, dès lors, être si calme, Bach traité comme un ami par son prince et n'ayant plus le souci que d'une musique intime, fut traversée, en 1720, par une catastrophe subite ; à son retour d'un voyage à Carlsbad, Bach retrouve son foyer désert : sa femme, Maria Barbara, était morte.

Bach, malgré sa douleur, dut se ressaisir assez vite, puisque, le 22 septembre de la même année, nous le voyons diriger, à Hambourg, la cantate : « Celui qui s'élève sera abaissé », et entraîner, par ses improvisations à l'orgue, Adam Reinken dans un élan d'admiration qu'il n'avait jamais eu que pour lui-même.

Resté seul avec des enfants en bas âge, Bach ne tarda pas à se remarier, cette fois avec une bonne musicienne, Anna Maria Wülken, qui lui servit souvent de copiste et pour laquelle il composa diverses pièces (3 décembre 1721).

A la mort de Kuhnau, « cantor» à l'école Saint-Thomas de Leipzig (1722), Bach pose sa candidature. Il n'était pas un inconnu à Leipzig, où l'on avait eu une assez grande confiance en

lui pour l'appeler, seul expert avec Kuhnau, à examiner l'orgue de l'église de l'Université, en 1717. Il y eut cependant quelques hésitations : Bach ne fut intronisé que le 31 mai 1723. Outre les leçons de musique et la direction des chœurs à Saint-Thomas et à Saint-Nicolas, le « cantor », troisième de l'école par ordre de préséance, avait encore certaines fonctions de surveillance et, de plus, des cours de latin à faire, ce dont Bach s'affranchit aussitôt qu'il le put.

Ce n'était pas, en somme, pour Bach une place très avantageuse par elle-même et où son indépendance soit sauvegardée ; bien des tracasseries, en dehors d'un travail parfois accablant, lui étaient réservées de la part du directeur de l'école, ou, plus indirectes, de la part de musiciens envieux ; malgré tous ces déboires et les difficultés de sa situation, adoucies, il est vrai, tant que le célèbre Gessner fut à la tête de l'école, Bach ne dut jamais songer à quitter cette place. En la sollicitant, il avait considéré les facilités qu'il en aurait pour élever sa famille, toujours plus nombreuse.

Nous avons signalé le petit nombre relatif de compositions pour orgue datant de cette pé-

riode; il n'en fut pas de même pour les autres compositions de musique religieuse : sur 295 cantates, partagées en cinq années liturgiques, Bach en écrivit environ 266 à Leipzig; 5 « Passions », l'« Oratorio » de Noël (1734), de Pâques (1736), de l'Ascension, de nombreux motets, composés de 1723 à 1734, — il ne nous en reste que quelques-uns de complets, d'autres sont apocryphes, — 4 « messes brèves », la messe en si mineur, faite de 1730 à 1737, signalent aussi sa prodigieuse activité dans ce genre de musique. En outre, il ne reste pas sans écrire de nombreuses pièces de musique profane, les concertos pour plusieurs clavecins en particulier, publie des ouvrages d'étude qu'il grave lui-même, et termine la deuxième partie du clavecin bien tempéré. Si nous ajoutons au temps consacré à ces travaux de composition le temps donné aux devoirs de sa charge, — leçons, répétitions, etc., — à de nombreux élèves, nous verrons pourquoi cette dernière époque est peu fertile en incidents biographiques. Nous devrons cependant signaler ce fameux voyage à Berlin en 1740, dernier triomphe du « vieux Bach ».

Ce fut à ces excès de fatigue que Bach dut de

perdre la vue dans les dernières années ; la maladresse des chirurgiens fit le reste.

Bach mourut le 28 juillet 1750 ; il fut enterré dans le cimetière de Saint-Thomas, mais sa tombe est aujourd'hui perdue à la suite de transformations que l'on fit à ce cimetière à la fin du du siècle dernier.



CATALOGUE DE L'ŒUVRE COMPLET

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH

Édition de la Société Bach en 35 volumes gr. in-f°, (Texte allemand) à 37,50 fr. le volume broché; 40 fr. le volume relié.

LEIPZIG, Breitkopf et Härtel, éditeurs,
PARIS, Librairie Fischbacher.

I. Cantates religieuses. 1er volume.

1. Wie schön leuchtet der Morgenstern. (Avec quel éclat luit l'étoile du matin !)
2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein. (Grand Dieu ! du haut du ciel contemple-nous).
3. Ach Gott, wie manches Herzeleid. [Erste Bearbeitung.] (Ah Dieu, que de douleurs !) [Première composition].
4. Christ lag in Todesbanden. (Le Christ gisait dans les liens de la mort).
5. Wo soll ich fliehen hin. (Où dois-je fuir ?)
6. Bleib' bei uns, denn es will Abend werden. (Demeure avec nous, car le soir commence à venir.)
7. Christ unser Herr zum Jordan kam. (N. S. Jésus-Christ vint au Jourdain.)
8. Liebster Gott, wann werd' ich sterben? (Bon Dieu, quand mourrai-je ?)

9. Es ist das Heil uns kommen her. (Le salut est venu à nous.)
10. Meine Seel' erhebt den Herren! (Mon âme, magnifie le Seigneur.)

II. Cantates religieuses. 2e volume.

11. Lobet Gott in seinen Reichen. (Louez Dieu dans son royaume.)
12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. (Pleurs, plaintes, soucis, découragement.)
13. Meine Seufzer, meine Thränen. (Mes soupirs, mes larmes.)
14. Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit. (Dieu ne serait-il pas alors avec nous ?)
15. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen. (Car tu n'abandonneras point mon âme dans l'enfer.
16. Herr Gott, dich loben wir. (Seigneur Dieu, nous te glorifions.)
17. Wer Dank opfert, der preiset mich. (Celui qui m'offre ses louanges, me glorifie.)
18. Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt. (Comme la pluie et la neige tombent du Ciel.)
19. Es erhub sich ein Streit. (Une querelle s'éleva.)
20. O Ewigkeit, du Donnerwort. [Erste Bearbeitung.] (O Éternité, mot foudroyant! [Première composition.]

III. Œuvres pour Piano. 1er volume.

Quinze inventions et quinze symphonies. Exercices de clavecin (Clavierübung).

1re Partie. Six partitas.
2e » Un concerto et une partita.
3e » Préludes de chorals et duettos.
4e » Air avec trente variations.
Toccata en *fa dièze* mineur.
» en *ut* mineur.
Fugue en *la* mineur

IV. Passion selon Saint-Matthieu, l'Évangéliste.

V. 1re Livr. Cantates religieuses. 3e volume.

21. Ich hatte viel Bekümmernis. (J'avais beaucoup d'affliction.)
22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe. (Jésus prit les Douze avec lui.)
23. Du wahrer Gott und David's Sohn. (Tu es vraiment Dieu et fils de David.)
24. Ein ungefärbt Gemüthe. (Un cœur sincère.)
25. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. (Rien n'est sain dans ma chair.)
26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. (Ah! que cela est périssable, que cela est vain!)
27. Wer weiss, wie nahe mir mein Ende. (Qui sait combien ma mort est proche?)
28. Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende. (Dieu soit loué! l'année touche à sa fin.)
29. Wir danken dir, Gott, wir danken dir. (Nous te remercions, Seigneur, nous te rendons grâce.)
30. Freue dich, erlöste Schaar. (Réjouis-toi, troupe délivrée.)

2e Livr. Oratorio de Noël.

selon les Évangélistes St-Luc. chap. 2, V. 1—21 et
St.-Matthieu, chap. 2, V. 1—12.

1re Partie. 1er jour (Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage!) Jetez des cris d'allégresse, célébrez ce jour.

2e » 2e » (Und es waren Hirten in derselben Gegend.) Et il y avait des bergers dans cette contrée.

3e » 3e » (Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen.) Roi du ciel, entends nos supplications.

4e » Le jour de l'an : (Fallt mit Danken, fallt mit Loben.) Offrez vos remercîments et vos louanges.

5e » Le dimanche suivant: (Ehre sei dir, Gott, gesungen.) Chantez en l'honneur de Dieu!

6e Partie. Pour la fête de l'apparition du Christ. (Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben.) Seigneur, quand tes ennemis orgueilleux écument de rage.

VI. Messe en *Si* mineur.

VII. Cantates religieuses. 4e Volume.

31. Der Himmel lacht, die Erde jubiliret. (Le ciel sourit la terre jubile.)
32. Liebster Jesu, mein Verlangen. (Doux Jésus, mon désir.)
33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ. (Seul à toi, Seigneur Jésus-Christ.)
34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. (O feu éternel! ô origine de l'amour!)
35. Geist und Seele wird verwirrt. (L'esprit et l'âme seront déconcertés.)
36. Schwingt freudig euch empor. (Prenez joyeusement votre essor.)
37. Wer da glaubet und getauft wird. (Celui qui croira et qui sera baptisé.)
38. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir. (Dans ma profonde affliction je crie vers toi.)
39. Brich dem Hungrigen dein Brod. (Rompez le pain pour l'affamé.)
40. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes. (Alors est apparu le fils de Dieu.)

VIII. Quatre Messes:

en *Fa* majeur, *La* majeur, *Sol* mineur et *Sol* majeur.

IX. Musique de Chambre. 1er Volume.

Trois sonates pour clavecin et flûte.
Suite pour clavecin et violon.

Six sonates pour clavecin et violon.
Trois sonates pour clavecin et viole de gambe.
Sonate pour flûte, violon et basse chiffrée.
Sonate pour 2 violons et basse chiffrée.
Supplément.

X. Cantates religieuses. 5e Volume.

41. Jesu, nun sei gepreiset. (Bon Jésus, sois glorifié.)
42. Am Abend aber desselbigen Sabbaths. (Mais le soir de ce même Sabbat.)
43. Gott fähret auf mit Jauchzen. (Dieu s'élève au milieu de cris d'allégresse.)
44. Sie werden euch in den Bann thun. (Ils vous excommunieront.)
45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. (O homme! il t'a été déclaré ce qui est bon.)
46. Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei. (Regardez, et voyez s'il y a quelque part une douleur.)
47. Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden. (Celui qui s'élève sera abaissé!)
48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen. (Misérable que je suis, qui me délivrera?)
49. Ich geh' und suche mit Verlangen. (Je vais et cherche en mon désir.)
50. Nun ist das Heil und die Kraft. (Voici le salut et la force.)
51. Jauchzet Gott in allen Landen. (Exaltez le Seigneur en tous lieux.)

XI. 1re Livr. Magnificat en *Ré* majeur.

Quatre Sanctus en *ut* majeur, *ré* majeur
ré mineur et *sol* majeur.

Supplément.

2e Livr. Musique vocale de Chambre.
1er Volume.

N° 1. (Der Streit zwischen Phoebus und Pan.) La dispute de Pan et de Phébus.
» 2. («Weichet nur, betrübte Schatten».) Dissipez-vous ombres inquiètes.
» 3. («Amore traditore».) «Amore traditore».
» 4. (Von der Vergnügsamkeit.) De la satisfaction.
» 5. (Der zufriedengestellte Aeolus.) Éole apaisé.

XII. 1re Livr. Passion selon Saint-Jean, l'Évangéliste.

2e Livr. Cantates religieuses. 6e volume.

52. Falsche Welt, dir trau' ich nicht. (Monde faux, je ne me fie pas à toi.)
53. Schlage doch, gewünschte Stunde. (Sonne donc, heure tant désirée!)
54. Widerstehe doch der Sünde. (Il faut résister au péché!)
55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht. (O pauvres humains! O esclaves du péché!)
56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen. (Je veux bien porter la croix.)
57. Selig ist der Mann. (Heureux est l'homme.)
58. Ach Gott, wie manches Herzeleid. [Zweite Komposition.] (Ah, Dieu! que de douleurs!) [Seconde composition.]
59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. (Erste Komposition.] (Si quelqu'un m'aime il gardera ma parole. [Première composition.]
60. O Ewigkeit, du Donnerwort. [Zweite Komposition.] (O Éternité! mot foudroyant!) [Seconde composition.]

XIII. 1re Livr. Cantates nuptiales.

(Dem Gerechten muss das Licht.) La lumière doit briller pour le juste.
(Der Herr denket an uns.) Le Seigneur pense à nous.
(Gott ist unsere Zuversicht.) Dieu est notre espoir.
(Drei Choräle.) Trois chorals.

2e Livr. Œuvres pour Piano. 2e Volume.

Six grandes suites, dites suites anglaises.
Six petites suites, dites suites françaises.

3e Livr. Ode funèbre

sur la mort de Christine-Eberhardine, Reine de Pologne et Électrice de Saxe, épouse d'Auguste le Fort.

XIV. Œuvres pour Piano. 3e Volume.

Le clavecin bien tempéré.
Première partie. 1722.
Seconde » 1744.
Supplément. Variantes et éclaircissements.

XV. Œuvres d'orgue. 1er Volume.

Six Sonates pour deux claviers et pédales.
Six préludes et fugues. 1re suite.
Six » » 2e »
Six » » 3e »
Trois Toccatas.
Passacaille.

XVI. Cantates religieuses. 7e Volume.

61. Nun komm, der Heiden Heiland. [Erste Komposition.] (Viens, Sauveur des gentils.) [Première composition.]
62. Nun komm, der Heiden Heiland. [Zweite Komposition.] (Viens, Sauveur des gentils.) [Seconde composition.]
63. Christen, ätzet diesen Tag. (Chrétiens, rappelez-vous ce jour.)
64. Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget. (Voyez, quel Amour nous a témoigné le Père.)
65. Sie werden aus Saba alle kommen. (Tous ceux de Saba viendront témoigner.)
66. Erfreut euch, ihr Herzen. (Que vos cœurs se réjouissent.)
67. Halt' im Gedächtnis Jesum Christ. (Souvenez-vous de Jésus-Christ.)
68. Also hat Gott die Welt geliebt. (Dieu a tellement aimé le monde.)
69. Lobe den Herrn, meine Seele. (Mon âme, bénis l'Éternel.)
70. Wachet, betet, seid bereit allezeit. (Veillez, priez, soyez prêts en tout temps.)

XVII. Musique de Chambre. 2e Volume.

Sept concertos pour le clavecin avec accompagnement d'orchestre.

No 1, en *ré* mineur. No 2, en *mi* majeur. No 3, en *ré* majeur. No 4, en *la* majeur. No 5, en *fa* mineur. No 6, en *fa* majeur. No 7, en *sol* mineur.

Triple concerto pour clavecin, flûte et violon, avec accompagnement d'orchestre.

Supplément.

XVIII. Cantates religieuses. 8e Volume.

71. Gott ist mein König. (Dieu est mon roi.)
72. Alles nur nach Gottes Willen. (Tout selon la volonté de Dieu.)

73. Herr, wie du willst, so schick's mit mir. (Seigneur, que ta volonté soit faite.)
74. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. [Zweite grössere Bearbeitung.] (Si quelqu'un m'aime, il gardera ma parole.) [Seconde version plus complète.]
75. Die Elenden sollen essen. (Il faut que les malheureux soient nourris.)
76. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. (Les cieux racontent la gloire de Dieu.)
77. Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben. (Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu)
78. Jesu, der du meine Seele. (Jésus, toi qui as mon âme.)
79. Gott der Herr ist Sonn' und Schild. (Le Seigneur est mon soleil et mon égide.)
80. Ein' feste Burg ist unser Gott. (C'est un rempart que notre Dieu.)

XIX. Musique de Chambre. 3e Volume.

1. Concerto en *fa* majeur, pour deux cors, trois hautbois, basson, petit violon concertant, deux violons, viole, violoncelle, et basse continue.
2. Concerto en *fa* majeur, pour trompette concertante, flûte, hautbois et violon, avec accompagnement de deux violons, viole et basse continue.
3. Concerto en *sol* majeur, pour trois violons, trois violes, trois violoncelles et basse continue.
4. Concerto en *sol* majeur, pour violon concertant, avec accompagnement de deux flûtes (à bec), deux violons, viole, violoncelle et basse continue.
5. Concerto en *ré* majeur, pour clavecin, flûte et violon, avec accompagnement de violon, viole, violoncelle et basse continue.
6. Concerto en *si bémol* majeur, pour deux violons, deux gambes, violoncelle et basse continue.

XX. 1re Livr. Cantates religieuses 9e Volume.

81. Jesus schläft, was soll ich hoffen? (Jésus dort que dois-je espérer?)

82. Ich habe genug. (J'ai assez.)
83. Erfreute Zeit im neuen Bunde. (Époque joyeuse de nouvelle alliance.)
84. Ich bin vergnügt in meinem Glücke. (Je suis ravi dans mon bonheur.)
85. Ich bin ein guter Hirt. (Je suis un bon pasteur.)
86. Wahrlich, ich sage euch. (En vérité je vous le dis.)
87. Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen. (Jusqu'ici vous n'avez pas prié en mon nom.)
88. Siehe, ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr. (Voici, je vais envoyer une foule de pêcheurs, dit le Seigneur.)
89. Was soll ich aus dir machen, Ephraim? (Que ferai-je de toi, Éphraïm ?)
90. Es reifet euch ein schrecklich Ende. (Une fin terrible se prépare pour vous.)

2e Livr. Musique vocale de Chambre. 2e Volume.

Drame pour l'anniversaire de la fête de la naissance d'Auguste III, Roi de Pologne, etc.: (« Schleicht, spielende Wellen ».) « Coulez, flots caressants. »

Drame pour une fête universitaire à l'occasion de la nomination du Dr Gottl. Kortte au professorat: («Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten ».) « Discorde réunie des cordes changeantes ».

Drame pour la fête du Roi Auguste : («Auf schmetternde Töne der muntern Trompeten ».) « Sonnez trompettes éclatantes et joyeuses. »

XXI. 1re Livr. Musique de Chambre. 4e Volume.

Concertos pour violon, avec accompagnement d'orchestre.

No 1. en *la* mineur } pour un violon.
» 2. en *mi* majeur } pour un violon.
» 3. en *ré* mineur, pour deux violons.
» 4. en *ré* majeur, morceau symphonique pour violons concertants.

2e Livr. Musique de Chambre. 5e Volume.

Trois concertos pour deux clavecins, avec accompagnement d'orchestre.

No 1. en *ut* mineur.
» 2. en *ut* majeur.
» 3. en *ut* mineur.

3e Livr. Oratorio de Pâques.

(» Kommt, eilet und laufet ».) « Venez, hâtez-vous, accourez. »

XXII. Cantates religieuses. 10e Volume.

91. Gelobet seist du, Jesu Christ. (Loué sois-tu, Jésus-Christ.)
92. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. (J'ai mis mon cœur et mon âme en Dieu.)
93. Wer nur den lieben Gott lässt walten. (Celui qui laisse faire le bon Dieu.)
94. Was frag' ich nach der Welt. (Qu'irai-je demander au monde ?)
95. Christus der ist mein Leben. (Le Christ est ma vie.)
96. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. (Seigneur Jésus, seul fils de Dieu.)
97. In allen meinen Thaten. (Dans toutes mes actions).
98. Was Gott thut, das ist wohlgethan. [Erste Komposition. B dur.] (Ce que Dieu fait est bien fait.) [Première composition, en si bémol majeur.]
99. Was Gott thut, das ist wohlgethan. [Zweite Komposition. G dur.] (Ce que Dieu fait est bien fait. [Deuxième composition, en sol majeur.]
100. Was Gott thut, das ist wohlgethan. [Dritte Komposition. G dur.] (Ce que Dieu fait est bien fait.) [Troisième composition, en sol majeur.]

Anhang. (Supplément.)

XXIII. Cantates religieuses. 11e Volume.

101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. (Éloigne de nous, Seigneur, vrai Dieu.)
102. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben. (Seigneur, tes yeux voient d'après la foi.)
103. Ihr werdet weinen und heulen. (Vous pleurerez et gémirez.)
104. Du Hirte Israel, höre. (Écoute, ô berger d'Israël.)
105. Herr, gehe nicht in's Gericht. (Seigneur, ne va pas au tribunal.)
106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. (Le temps de Dieu est le meilleur.)
107. Was willst du dich betrüben. (Pourquoi te troubler ?)
108. Es ist euch gut, dass ich hingehe. (Il est bon pour vous que je m'en aille.)
109. Ich glaube, lieber Herr. (Je crois, cher Seigneur.)
110. Unser Mund sei voll Lachens. (Quand nos lèvres sourient.)

XXIV. Cantates religieuses. 12e Volume.

111. Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit. (Ce que Dieu veut arrive toujours.)
112. Der Herr ist mein getreuer Hirt. (Le Seigneur est mon fidèle Berger.)
113. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. (Seigneur Jésus bien suprême.)
114. Ach, lieben Christen, seid getrost. (Ah ! chers chrétiens, consolez-vous !)
115. Mache dich, mein Geist, bereit. (Prépare-toi, mon esprit.)
116. Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ. (Prince de la paix, Seigneur Jésus-Christ.)
117. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut. (Louange et honneur au bien parfait.)
118. O Jesu Christ, mein's Lebens Licht. (O Jésus-Christ, lumière de ma vie.)

119. Preise, Jerusalem, den Herrn. (Loue le Seigneur, Jérusalem.)
120. Gott, man lobt dich in der Stille. (Seigneur, nous te bénissons en silence.)

XXV. 1re Livr. Œuvres d'orgue. 2e Volume.

L'art de la fugue.
Supplément. L'autographe de Berlin en disposition et en variantes.

2e Livr.

No 1. (*Orgelbüchlein.*) Petit livre d'orgue.
» 2. Six chorals (dits de Schübler).
» 3. Dix-huit chorals (dits les grands, avec le chant du cygne : [Vor deinen Thron tret' ich.] «Je parais devant ton trône.»)

Appendice. a) Deux anciennes variantes du recueil I.
b) Quinze anciennes variantes du recueil III.

XXVI. Cantates religieuses. 13e Volume.

121. Christum wir sollen loben schon. (Louons le Christ.)
122. Das neugebor'ne Kindelein. (Le petit enfant nouveau-né.)
123. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen. (Cher Immanuel, prince des hommes pieux.)
124. Meinen Jesum lass' ich nicht. (Je ne laisserai pas mon Jésus.)
125. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin. (Je m'y rends en paix et en joie.)
126. Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort. (Soutiens-nous, Seigneur, par ta parole.)
127. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott. (Seigneur Jésus-Christ, Homme-Dieu.)
128. Auf Christi Himmelfahrt allein. (Sur l'ascension du Christ.)

129. Gelobet sei der Herr, mein Gott. (Loué soit le Seigneur, mon Dieu.)
130. Herr Gott, dich loben wir. (Seigneur Dieu, nous te bénissons.)

XXVII. 1re Livr. Musique de Chambre. 6e Volume.

Six sonates pour violon.
Six suites pour violoncelle.

2e Livr.

Catalogue thématique des Cantates religieuses du No 1 à 120.

XXVIII. Cantates religieuses. 14e Volume.

131. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. (Je t'invoque des profondeurs de l'abîme.)
132. Bereitet die Wege, bereitet die Bahn. (Preparez la voie, préparez les chemins.)
133. Ich freue mich in dir. (Je me réjouis en toi.)
134. Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss. (Un cœur qui sait que son Jésus est vivant.)
135. Ach Herr, mich armen Sünder. (Hélas, Seigneur, je suis un malheureux pécheur.)
136. Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz. (Seigneur, scrute mon cœur et mets-le à l'épreuve.)
137. Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren. (Louez le Seigneur, le Dieu puissant.)
138. Warum betrübst du dich, mein Herz ? (Pourquoi te troubles-tu, mon cœur ?)
139. Wohl dem, der sich auf seinen Gott. (Heureux celui qui se fie en son Dieu.)
140. Wachet auf, ruft uns die Stimme. (Éveillez-vous, la voix nous appelle.)

XXIX. Musique vocale de Chambre. 3e Volume.

Cantate. («Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd».) Ce qui me plaît, c'est la chasse animée.
Cantate. Non sa che sia dolore. (Celui-là ne sait ce que c'est que la douleur.)
Cantate de mariage. («O holder Tag, erwünschte Zeit».) O jour heureux, moment désiré.)
Cantate. Fête joyeuse tant désirée. (Höchst erwünschtes Freudenfest.)
Cantate. Taisez-vous, ne troublez pas le silence. (Schweigt stille, plaudert nicht.)
Cantate. Nous avons un nouveau magistrat. (Mer hahn en neue Oberkeet.)

Supplément :

I. Cantate de félicitations. (Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten.) Le ciel comble notre temps de ses grâces.
II. Cantate. O agréable mélodie! (O angenehme Melodei.)
III. Morceau instrumental pour violon, hautbois et basse continue.

XXX. Cantates religieuses. 15e Volume.

141. Das ist je gewisslich wahr. (Certes, de tout temps cela fut vrai.)
142. Uns ist ein Kind geboren. (Un enfant nous est né.)
143. Lobe den Herrn, meine Seele. (Mon âme, loue le Seigneur.)
144. Nimm was dein ist und gehe hin. (Prends ce qui est à toi et va.)
145. So du mit deinem Munde bekennest Jesum. (Si tu confesses Jésus par ta bouche.)
146. Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen. (Il faut que nous entrions dans le royaume de Dieu par beaucoup d'afflictions.)
147. Herz und Mund und That und Leben. (Le cœur et la bouche et l'action et la vie.)
148. Bringet dem Herrn Ehre seines Namens. (Qu'au Seigneur soit rendu l'honneur de son nom.)

149. Man singet mit Freuden vom Sieg. (La victoire se chante avec joie.)
150. Nach dir, Herr, verlanget mich. (Mon âme après toi, Seigneur, soupire.)

XXXI. 1re Livr. Œuvres pour Orchestre.

Ouvertures en *Do* majeur, *Si* mineur, *Ré* majeur, *Ré* mineur;

Sinfonie en fa majeur.

(Avec un Supplément de la 29e année).

2e Livr.

Sacrifice musical (1747).

Supplément.

Résolution des canons du Sacrifice musical.

3e Livr. Musique de chambre. 7e Volume.

Deux concerts pour 3 pianos avec accompag. d'orchestre, No 1 en *ré* mineur. No 2 en *do* majeur.

XXXII. Cantates religieuses. 16e Volume.

151. Am 3. Weihnachtsfesttage: «Mein süsser Trost» etc. (Au 3e jour de la fête de Noël: Ma douce consolation, etc)
152. Am Sonntag nach Weihnachten: «Tritt auf die Glaubensbahn». (Au dimanche après Noël: Marche sur le chemin de la foi.)
153. Am Feste der Beschneidung Christi: «Schau lieber Gott» etc. (A la fête de la circoncision de Jésus-Christ: Regarde bon Dieu, etc.)
154. Am 1. Sonntag nach Epiphanias: «Mein liebster Jesus». (Au premier Dimanche après la fête de l'Épiphanie: Mon cher Jésus est perdu.)

155. Am 2. Sonntag nach Epiphanias: «Mein Gott, wie lange». (Au second Dimanche après la fête de l'Épiphanie : Mon Dieu, combien de temps.)
156. Am 3. Sonntag nach Epiphanias: «Ich steh' mit einem Fuss». (Au troisième Dimanche après la fête de l'Épiphanie: Je suis avec un pied dans la tombe.)
157. Am Feste Mariä Reinigung : «Der Friede sei mit Dir». (A la fête de la Purification : Que la paix soit avec toi.)
158. Am Feste Mariä Reinigung : «Ich lasse Dich nicht». (A la fête de la Purification. Je ne te laisserai point.)
159. Am Sonntag Estomihi: «Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem». (Au Dimanche Estomihi: Voici, nous montons vers Jérusalem.)
160. Am 1. Osterfesttage: «Ich weiss, dass mein Erlöser lebt». (Au premier Jour de la fête de Pâques: Je sais que mon Rédempteur est vivant.)

XXXIII. Cantates religieuses. 17e Volume.

161. Komm, du süsse Todesstunde. (Viens douce heure de la mort.)
162. Ach, ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe. (Ah je vois maintenant, en allant à la noce, etc.)
163. Nur Jedem das Seine. (Chacun le sien.)
164. Ihr, die ihr euch von Christo nennt. (Vous qui vous vous appelez Chrétiens.)
195. O heil'ges Geist- und Wasserbad. (O sacrement du Saint-Baptême.)
166. Wo gehest du hin. (Où vas-tu.)
167. Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe. (Humains, louez l'amour de Dieu.)
168. Thue Rechnung! Donnerwort. (Rends compte! O parole foudroyante.)
169. Gott soll allein mein Herze haben. (Dieu seul doit régner dans mon cœur.)
170. Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust. (Repos paisible joie de mon âme.)

XXXIV. Musique vocale de chambre. 4e Volume.

Serenata. « O Sérénissime Léopold ».
Cantata. « Élevez-vous gaiement, la joie naît ».
Dramma per musica. « Prenons soin, veillons. »
Dramma per musica. « Sonnez trompettes éclatantes et joyeuses.
Cantata gratulatoria in adventum regis. « Vante ton bonheur, O Saxe bénie ».
Supplément I. Dramma per musica. « O mon beau Wiederau ».
II. Dramma per musica. « Sonnez, sonnez, gaies trompettes.

XXXV. Cantates religieuses. 18e Volume.

171. Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm. (Dieu, ta gloire est telle que ton nom.)
172. Erschallet. ihr Lieder. (Retentissez, chansons !)
173. Erhöhtes Fleisch und Blut. (Chair et sang élevés !)
174. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe. (J'aime Dieu de tout mon cœur.)
175. Er rufet seinen Schafen mit Namen. (Il appelle ses agneaux par leur nom.)
176. Es ist ein trotzig und verzagt Ding. (C'est une chose triste et fâcheuse.)
177. Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ. (Je t'invoque, ô Jésus-Christ.)
178. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. (Si Dieu ne reste pas avec nous.)
179. Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei. (Prends garde que ta dévotion ne soit de l'hypocrisie !)
180. Schmücke dich, o liebe Seele. (Pare toi, ô âme chérie !)

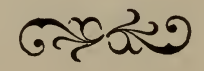
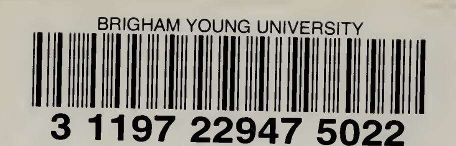




TABLE DES MATIÈRES



STRASBOURG, TYPOGRAPHIE DE G. FISCHBACH — 3828



DATE DUE

MAR 1 1 2009			
AUG 2 3 2012			
AUG 2 4 2012			